

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Artificialismus jako specificky český směr mezi dvěma světovými válkami

Artificialism as a specific Czech inter-war style

Autor: Bc. Anežka Bočková

Adresa: Proutěná 418, Praha 4 - 149 00

Ročník: 4.

Obor studia: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro ZŠ, SŠ a ZUŠ –
výtvarná výchova

Typ studia: prezenční

Měsíc a rok dokončení práce: červenec 2016

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

Konzultant: doc. ak. mal. Jiří Kornatovský

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně za použití literatury uvedené v seznamu literatury.

V Praze, dne 12. 7. 2016

Podpis

Děkuji svému vedoucímu práce doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D, dále
Mgr. Petře Erbenové za velkou pomoc a podporu a v neposlední řadě své
rodině, přátelům a partnerovi.

Anotace:

Bočková, A.: Artificialismus jako specificky český směr mezi dvěma světovými válkami [Diplomová práce] Praha 2016 - Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 118 stran.

Diplomová práce má charakter komparační analýzy zabývající se artificialismem jako specificky českým směrem mezi dvěma světovými válkami. Cílem práce bylo zmapovat jeho pozici v meziválečném umění, najít jeho výtvarná východiska a vazby na literární směr poetismus a sdružení Devětsil, definovat směr, jeho představitele, jejich díla a důležité pojmy, se kterými pracuje (ztotožnění poesie a obrazu). Na základě teoretické části byl vypracován návrh didaktické řady ověřené v praxi, s odkazem na Rámcový vzdělávací program, a dále na individuální výtvarné práce. Výsledkem a přínosem práce je a) zmapování a interpretace ojedinělého a svébytného výtvarného směru artificialismu a b) možnost využití v praxi ověřené didaktické řady a dalších jejích návrhů v hodinách výtvarné výchovy.

Klíčová slova:

artificialismus, Devětsil, meziválečná avantgarda, vztah poesie a obrazu, imaginativnost, role vzpomínky – vzpomínky na vzpomínky, obrazová báseň, ztotožnění malíře a básníka, mezioborovost

Annotation

Bočková, A.: Artificialism as a specific Czech inter-war style [Diploma thesis] Prague, 2016
- Charles University, Faculty of Education, Department of Art Education. 118 p.

This diploma thesis has the character of comparative analysis, which deals with Artificialism as specific Czech style in the period between two world wars. The aim was to map its position in the inter-war art, to find his artistic background and ties to the literary style of poetism and to Devětsil association, to define the literary style; its representatives and their works and important terms it works with (identification of poetry and image). On the base of theoretical part there was made the concept of practically proven didactic series, with reference to the Framework Education Programme and to the individual art works. The result and benefit of this work is a) mapping and interpretation of the unique and distinctive art style of Artificialism b) possibility of application of practically proven didactic series and its other concepts in art lessons.

Key words

Artificialism, Devětsil, inter-war avant-garde, relation of poetry and painting, imaginativeness, part of remembrance – remembrances of remembrances, visual poem, identification of artist and poet, interdisciplinarity

Abstrakt

Bočková, A.: Artificialismus jako specificky český směr mezi dvěma světovými válkami [Diplomová práce] Praha 2016 - Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 118 s.

Diplomová práce má charakter komparační analýzy zabývající se artificialismem jako specificky českým směrem mezi dvěma světovými válkami. Práce mapuje pozici směru v meziválečném avantgardním umění. Nachází východiska pro vznik směru, kterými byly další výtvarné, ale i literární směry jako poetismus a sdružení Devětsil. Poetismus přináší nové nazírání na svět. Artificialismus je jeho výtvarný ekvivalent, který přináší ztotožnění malíře a básníka, potažmo poesie a obrazu, nebo téma vzpomínek na vzpomínky. Práce dále představuje hlavní a jediné dva členy artificialismu, Štyrského a Toyen, a rozebírá jejich díla, náměty, postupy i teoretické práce. V závěru se zabývám napjatým vztahem mezi artificialismem a surrealismem. Důležitým poznatkem je, že artificialismus je originální a hlavně svébytný směr meziválečné avantgardy, nikoliv pouze mezistupeň mezi kubismem a surrealismem, jak byl dlouhá léta prezentován. Na základě teoretické části byl vypracován návrh didaktické řady ověřené v praxi, s odkazem na RVP, a dále vlastní výtvarné práce. Výsledkem a přínosem práce je a) zmapování a interpretace ojedinělého a svébytného výtvarného směru artificialismu a b) v praxi ověřená didaktická řada a další její návrhy, které je možné uplatnit v hodinách výtvarné výchovy.

Abstract

Bočková, A.: Artificialism as a specific Czech inter-war style [Diploma thesis] Prague, 2016
- Charles University, Faculty of Education, Department of Art Education. 118 p.

This diploma thesis has the character of comparative analysis, which deals with the Artificialism as specific Czech style in the period between two world wars. This work maps its position in the interwar art. It finds resource for a development of art and literary style similar to poetism or the Devetsil association. The poetism brings a new view of the world. The Artificialism is its visual equivalent that provides identification of the painter and poet, or poetry and image, or the topic of memories of memories. The thesis also presents the main and only two members of Artificialism - Styrsky and Toyen, and discusses their work, ideas, practices and theoretical works. I analyse the tensioned relationship between Artificialism and surrealism in the conclusion. The important finding is that artificialism is the original and most peculiar style of the interwar avant-garde, not only an intermediate step between Cubism and Surrealism, as it was presented in last years. On the base of theoretical part there was made the concept of practically proven didactic series, with reference to the Framework Education Programme and to the individual art works. The result and benefit of this work is a) mapping and interpretation of the unique and distinctive art style of Artificialism b) possibility of application of practically proven didactic series and its other concepts in art lessons.

Obsah

Úvod.....	11
I. TEORETICKÉ ASPEKTY ZADANÉHO TÉMATU	13
1. Východiska artificialismu a kontext doby z hlediska předválečného a meziválečného umění.....	13
1.1. Konstruktivismus, bezpředmětná malba a surrealismus	13
1.2. Štyrský: Artificialisme – Kubistické východisko a vznik artificialismu	14
1.3. Štyrský: Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně	16
1.4. Štyrský: Přednáška o artificialismu a ostatních soudobých tendencích	16
1.5. Artificialismus a Devětsil	20
1.6. Souborná výstava Devětsil (1986).....	21
1.7. Poetismus	23
2. Artificialismus – charakteristika směru a hlavní principy	34
2.1. Malíř – básník.....	35
2.2. Vzpomínka na vzpomínku	38
3. Štyrský a Toyen - představitelé směru a jejich díla	39
3. 1. Vznik artificialismu – pařížský pobyt.....	39
3. 2. Jindřich Štyrský (1899- 1942)	40
3.2.1. Teoretická díla	41
3.2.1.1. Manifest Obraz	41
3.2.1.2. Manifest Obraz a manifest artificialismu a poetismu	42
3.2.1.3. Alkohol a růže	43
3.2.2. Výtvarná díla	43
3.2.2.1. Začátky – první polovina 20. let.....	43
3.2.2.2. Téma krajiny v díle artificialistů.....	44
3.2.2.3. Prostor, povrch a morfézy skupenství.....	46

3.2.2.4. Cestování, dálky, exotika, moře	48
3.2.2.5. Technika stříkání – jeden z důležitých aspektů Štyrského tvorby.....	48
3.2.2.6. Přelom 20. a 30. let.....	50
3.3. Toyen (vlastním jménem Marie Čermínová, 1902-1980)	51
3.3.1. Počátky tvorby	51
3.3.2. Vstup do Devětsilu a nové pojetí obrazu	52
3.3.3. Jarmark, cesta do Paříže a zrození artificialismu	54
3.3.4. Artificialistické období	56
3.3.5. Poušť a moře – přechody mezi skupenstvími	58
3.3.6. Svět pod hladinou.....	60
3.4. Názvy obrazů a básně v artificialismu	61
3.5. Shodné a odlišné prvky v tvorbě Štyrského a Toyen	65
4. Závěr směru a plynulý přechod k surrealismu.....	71
4.1. Ultrafialová v obrazech artificialistů aneb rozdíly artificialismu a surrealismu	72
4.2. Přehodnocení surrealismu a přiznání artificialismu statusu samostatného směru..	73
II. VÝCHOVNĚ VZDĚLÁVACÍ SOUVISLOSTI TÉMATU	78
1. Didaktická řada ARTIFICIALISMUS	78
1.1. Anotace didaktické řady a přehled jednotlivých úkolů	78
1.2. Charakteristika školy a praxe	78
1.3. Struktura vyučovací hodiny	81
1.3.1. Úvodní samostatný úkol - Fotografie	81
1.3.2. První úkol - úvodní hodina s výkladem a hodnocením samostatného úkolu	82
1.3.3. Druhý úkol – Plakát.....	86
1.3.4. Třetí úkol – Koláž s vlastním čtyřverším	90
1.3.5. Závěr praxe – Dotazník a reflexe	92
1.3.5.1. Dotazník	95

1.4. Vazba didaktické řady na ŠVP Na Líše, vycházejíc z RVP ZV	99
1.5. Shrnutí pedagogické praxe a její závěrečné hodnocení	102
2. Další možné návrhy úkolů pro didaktickou řadu	105
III. VLASTNÍ VÝTVARNÉ PRÁCE, JEJICH DOKUMENTACE A TEORETICKÁ REFLEXE	107
TOYEN (Marie Čermínová), Museum Kampa, 5. září 2015 – 16. února 2016.	117

Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem si záměrně zvolila téma, které je postaveno na teoretickém základu. Vzhledem k mému předchozímu, bakalářskému, dvouoborovému studiu český jazyk - výtvarná výchova jsem si vybrala téma mezioborové, protože mě zajímá vztah mezi literaturou a výtvarným uměním. To splňuje artificialismus, který je ryze český směr, ač se zrodil v Paříži, vznikl jako výtvarný ekvivalent českému literárnímu směru poetismus. V úvodu teoretické části práce se pokusím charakterizovat pole meziválečné české avantgardy, jejíž byl artificialismus součástí, a vystihnout východiska jeho vzniku. Jedná se především o výtvarné směry, ale také o směr literární, poetismus, a s ním spjatý svaz Devětsil, jejichž inspirací byl život sám.

Hlavním cílem práce je charakterizovat směr a postihnout jeho hlavní myšlenky a přínos modernímu umění, s jeho specifickou poetikou, ztotožněním malíře a básníka, potažmo obrazu a poesie. Pracuje s imaginací pomocí „vzpomínky na vzpomínku“ a osobitým výtvarným výrazem, který ruší prostorové vztahy a přináší jemnou až ultrafialovou barevnost. V dalších kapitolách představím také jeho jediné dva představitele, Štyrského a Toyen. Samostatná kapitola věnovaná Štyrskému bude mapovat jeho práci teoretickou, manifest *Obraz*, přednášku o Artificialismu a další. Bude se zabývat výtvarnými pracemi v celém období artificialismu s jeho přesahy, řazených podle důležitých formálních i obsahových témat, kterými jsou především daleké krajiny, živly či technika stříkání. V kapitole o Toyen se budu zabývat vývojem jejího specifického výtvarného výrazu a tématy, které jsou pro ni charakteristické v artificiálním období, ale i později. Jsou to například moře a pouště, nebo změny skupenství.

V dalších kapitolách pracuji s názvy obrazů a přidruženými básněmi, kde se a zabývám oním spojením básně a obrazu, nebo rozdíly a odlišnostmi v tvorbě obou představitelů artificialismu. V posledním oddílu teoretické části se zaměřím na závěrečné období směru a plynulý přechod jeho členů k surrealismu. V závěru odpovídám na otázky: Jak si stál v meziválečné evropské avantgardě? A můžeme artificialismus považovat za svébytný směr, nebo je jen mezistupněm mezi směry jinými?

Druhá část práce představuje mnou navrženou didaktickou řadu, tematicky vycházející z teoretické části, a její realizaci v praxi. Hlavním tématem bude vztah poesie a obrazu, tedy mezioborový vztah výtvarné výchovy a českého jazyka (literatury), zde by se měla projevit vazba na RVP. Popisuji školu s jejím zaměřením a zázemím a průběh odučených úkolů didaktické řady v dané třídě. Praxi reflektuji ze svého pohledu, i z pohledu žáků, kteří vypracovali dotazník.

V praktické části vytvářím sérii různorodých pláten, kde se snažím pracovat s hlavním tématem vlastní „vzpomínky na vzpomínku“ a zohlednit některé formální i obsahové postupy artificialistů.

I. TEORETICKÉ ASPEKTY ZADANÉHO TÉMATU

1. Východiska artificialismu a kontext doby z hlediska předválečného a meziválečného umění

V následujících kapitolách budu hovořit o tom, jakou cestou prošli Štyrský a Toyen před tím, než dospěli k artificialismu. S čím se potýkali ve své době, čím a kým byli ovlivněni. Jaké názory byly pro meziválečnou dobu charakteristické a jaké názory vyznávali oni sami, jak se jejich názory měnily, nebo proti čemu se vymezovali.

1.1. *Konstruktivismus, bezpředmětná malba a surrealismus*

Konstruktivismus a bezpředmětná malba¹ si zakládaly na formální hře a na jakési vizuální podívané. Štyrský jim vyčítá, že „slova předcházejí myšlenkám a lidé nesou jen tíhu slov“², odvolává se tak na budování výsledků, nikoliv příčin, podle něho už bylo vše na světě řečeno a zpodobněno.

„Artificielismus odmítá literární, formově historizující nebo deformující taškárství, tj. surrealismus,“³ píše Štyrský. Odmítá jeho vhléd do podvědomí: „Oči zírající z podvědomí mají zavřená víčka.(...) Stavěti na podvědomí je zakládati si na ztrátách.“⁴

Štyrský vnímal surrealismus jako umění nadrealistické, které přímo navazuje na dadaismus. Zajímavé je, že ho Štyrský přijímá v jeho podobě literární, nikoliv však ve výtvarné, kterou podle něho výrazněji neovlivnil. Surrealismus pracuje především s duševním automatismem a Štyrský mu vytýká, že je vše (myšlenka, malba, poesie) podřízené náhodě, spoléhají příliš na jakousi „vyšší moc“ asociací, snů, myšlenkovou hru, to vše se děje mimo řízenost rozumem. Surrealisté pod vlivem Freuda věří v podstatu naší

¹Podrobnější rozbor směrů In: Lahoda: , V. a kol.: Dějiny českého výtvarného umění (1890-1938) IV/1, 2., 1998.

²Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 23.

³Ibidem, 23.

⁴Ibidem, 25.

bytosti, která se projevuje skrze sny. Surrealističtí malíři, stejně jako spisovatelé, zaznamenávají snové vize a na základě toho vzniká jakási snová realita, všechny vize zaznamenávají pomocí všemožných prostředků, a to aniž by měli nějakou předem danou představu o průběhu či výsledku.

Štyrský jim dále vytýká, že jejich obrazy nelze hodnotit v rámci estetických měřítek stanovených moderním malířstvím. Surrealistické obrazy přirovnává ke kresbě, kterou vytváří médium, nebo lidem ve stavu transu či šílenství. Štyrský zde sice poukazuje na spojení výtvarného umění s literárním, ale výtvarné umění vidí pouze v jakémsi podřadném vztahu, kdy malby surrealistů připodobňuje k pouhým ilustracím literatury. Dokonce velmi nevybíravě hovoří o absenci řemeslné zručnosti a o malířské neschopnosti představitelů surrealismu, jediné, co přiznává je, že: „traktování obrazu je celkem poetické,⁵ a uznává postavu de Chirica, a jeho malířské schopnosti a dovednosti (už z předešlých období), Picabiu, Miróa, Massona, Klea, Tanguyho a Šímu.

1.2. Štyrský: *Artificialisme* – Kubistické východisko a vznik artificialismu

Ve stati *Artificialisme*⁶ hovoří Jindřich Štyrský o době před artificialismem a surrealismem, kdy hledal nová východiska z kubismu: „Kubismus byl *výsledkem tradičního malířství*, jež dělilo malbu na figurální, krajinářství a nature morte.“⁷ Podle Štyrského přinesl jen jinou metodu zobrazování: „(kubismus) *Klam optické perspektivy nahradil klamem reality rozložené do prostorů.*“⁸ Některé části obrazu se překrývaly s realitou, tam kde to nebylo možné, vznikly četné deformace. V analytickém kubismu jsme se setkali s rozkladem reality, která vedla k jejímu odrazu a kopii. Štyrský to vystihl slovy: „*Kubismus otáčel realitou, místo aby uvedl v pohyb imaginaci.*“⁹ Když kubismus dosáhl vrcholu reality, musel se vrátit zpět; tedy k přírodě. Přesto Štyrský vděčí kubismu za to, že malířství osvobodil a rozšířil jeho možnosti.

⁵ Idem, 33.

⁶ Idem, 17.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem,

⁹ Ibidem.

„Artificielismus přichází s obrácenou perspektivou,¹⁰ neobrací se k realitě, vychází z imaginativnosti, realitou nemanipuluje, ale bere ji na vědomí, „Artificielismus je ztotožněním malíře a básníka.“¹¹ Štyrský dále vymezuje artificialismus negativně, s jeho negací malířství jako pouhé formové hry (bezpředmětné malířství), či formově historizujícího (surrealismus). Artificialismus je založen na „*abstraktním vědomí reality*,“¹² s realitou nepracuje, ale ani ji nepopírá. Soustředí se na poesii, která je vyzařována realitou a zaplňuje v ní prázdná místa. Na skrytou poesii reálných předmětů reaguje spojitostí pozitivní, exteriér je definován „*poetickými percepcemi vzpomínek* (negativní spojitosti). *Vzpomínkami na vzpomínky*.“¹³ Obrazotvornost není vázána na realitu. Vzpomínky se bez vztahu s pamětí a zkušenostmi se v obraze projeví tak, že se v obraze neobjevuje žádné zrcadlení a vzpomínky jsou pouze zdánlivé.

První je vjem a jeho prodlouženou rukou je vzpomínka, přičemž pokud se vzniklé vjemy změní, vzpomínky se zabstraktní. Jsou vybrány vědomě, bez přítomnosti fantazie, ve vědomí nějakým způsobem zůstanou.

Artificialismus neposkytuje asociativní představy, protože se neváže na realitu v čase, místě ani prostoru. Realita a obrazové formy se zde odpuzují, čím jsou od sebe dál, tím je emotivnost vizuálně dramatičtější. Vznikají složitější spojitosti mezi emocemi, to znamená, že konfrontujeme-li nakonec realitu s obrazem, nenacházíme zde žádnou spojitost. Artificialismus boří systém souvislých představ, vzrušuje senzibilitu, abstrahuje reálné prostory; vzniká tak univerzální prostor, jehož formy spojuje právě ona vzdálenost. Barevnost odpovídá lyrické atmosféře. Kompozice obrazu, nezajímajícího se o realitu, pracuje s úplným vědomím a závisí na logice artificiální malby: „formy v obraze kryjí se s představami vzpomínek.“¹⁴ Důležitou roli zde hraje i název obrazu, ten však nikterak neodráží název syžetu, je to spíše charakteristika emocí, z obrazu vyzařujících. Syžet se překrývá s obrazem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

1.3. Štyrský: Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně

Z této přednášky¹⁵ pochopíme, jak Štyrský nazíral moderní malířství; moderní obraz. Funkce moderního obrazu už není vyprávěcí, je zcela neepický, což však neznamená, že je o něco méně dramatický. Ona literární dramatická se přetavila „v dramatickou formu, linií a barev a materiálu.“¹⁶ Obraz se oprostil od vyjádření pocitů a iluzí. Novou funkcí obrazu je být poesíí; „*poesíí zraku*“¹⁷.

Štyrský říká, že „obraz nikdy nemůže být realistický,“¹⁸ a to i přes to, že jeho základ z reality a jejích prvků vychází, „a iluzionistický,“¹⁹ protože je zde abstrakce protkána konkrétními „*lyrickými vizemi*.“²⁰ Poesie a krása, podle Štyrského, není postavena ani na logice, poetický obraz se však potřebuje řídit určitým řádem. Obrazům nepotřebujeme rozumět, mají být pro nás požitkem (rozumné požitky by byly nudné). Moderní člověk už nevnímá svou hloubku v nitru duše, ale samozřejmě a jasnou na povrchu. Funkcí obrazu už není ani to, aby se snažil vyřešit problémy, moralizoval a poučoval. Obrazové formy u diváka vyvolávají dojmy a další paralely k těmto dojmům. Autor dále popisuje další možnou cestu moderního malíře, jenž seskupuje představy vyvolané nějakým předmětem, který však na obraze není vůbec přítomen, přičemž tyto představy u diváka vyvolají jiné představy „a konečně představu původního vzniku.“²¹

1.4. Štyrský: Přednáška o artificialismu a ostatních soudobých tendencích

V přednášce²² Štyrský komentuje anketu francouzské revue L'Esprit nouveau (někdy z počátku 20. let 20. století) na téma „*Bylo-li by záhodné vypáliti Louvre*.“²³ Anketa pobouřila mnoho lidí; umělce, filosofy i obchodníky s výtvarným uměním, a tito všichni se

¹⁵ Idem, 13.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Idem, 14.

²² Idem, 27.

²³ Ibidem.

vyjádřili buď pro, či proti jeho vypálení. V důsledku toho vznikl otevřený boj, který často vyústil i ve fyzické násilí (inzultace Tzary v Café de la Rotonde studenty pařížské umělecké akademie). Štyrský píše, že je mu lhostejná existence Louvru, s jeho starými, zaprášenými obrazy, Monou Lisou a prázdnými tvářemi renesančních madon, které nudí. Píše sice, že by to byla ztráta, ale vzápětí ironicky dodává, že bychom už nespátřili ony anglické dámy, jak se nad tím vším rozplývají. Dále říká, že by to však nebyla ztráta nenahraditelná, neboť podle něho existuje mnoho zajímavějších a dobrodružnějších obrazů: „Milujeme plátna kina, vteřinové úsměvy a polibky, zdající se věčností zakletou v bílou plochu.“²⁴ Přeci jen se však Štyrský zmiňuje o jednom starém mistrovi, o Leonardu da Vincim, ale na něm ho poutá spíše jeho osoba jako technika, vynálezce, mága či spisovatele.

Odepisuje pátrání po umění od jeho počátků, je tím, „čím je, ne tím, čím kdysi bylo“,“²⁵ protože ony definice nám přesně ukazují, čím bylo umění v minulosti a tedy to, čím umění dnes není nebo nemá být. Malíř tvořící dnes vyžilé formy se staví proti zájmům moderní společnosti, která odmítá ony relikvie minulosti či plesnivé starožitnosti, a zároveň tím říká, že si moderní umělec moc dobře uvědomuje proměnlivost a relativitu krásy.

Štyrský stále ukazuje moderní malířství skrze negaci starého, podle něho se nenaučí moderní malíř malovat od starých mistrů, naučí se jen to, jak se malovat nemá, což mu ale stále neodpoví na otázku, jak se malovat má. Moderní malíř čerpá ze všeho, co mu nabízí okolní svět, i když „nepracuje podle přírody ani podle modelů“,“²⁶ ty mu jsou jen jakousi databází „forem, tvarů, barev“,“²⁷ které následně skládá do svých rájů. Tvoří tak, že vzpomíná na své pocity, které se mezitím změnily, divák pak znovuobjeví ztracené pocity, které mu dílo evokuje a které si následně konkretizuje. Dnešní lidé jsou unaveni z práce, píše Štyrský, nepotřebují proto, aby je unavovalo i umění, potřebují radostný impuls; poesii. Nemá však na mysli kýč a lehké či proletářské umění. A zdůrazňuje, že je třeba

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Idem, 28.

²⁷ Ibidem.

z umění vyloučit „meditaci, symbol, tendence a didaktičnost,“²⁸ a také že „(...) těšiti se z moderního díla může jen člověk svěží, člověk, jehož intelektuální zájmy a nepřetržitý a obtížný tok života nepohltí citový fond prýštící z podvědomí.“²⁹

Malířství a fotografie

Štyrský se zde také zmiňuje o vztahu malířství a fotografie, lépe řečeno o její konkurenci, o níž se v té době mluvilo. Štyrský však se vztahem konkurence nesouhlasí, podle něho ukazuje fotografie „objektivně příběhy a dobu, kterou reprodukuje dokumentárně, věrně a přesně.“³⁰ Domnívá se, že fotografie je pravdivá, realistická a souvisí tak s novinářinou a reportáží, protože tak dokonale informuje. Hovoří o vývoji filmu a fotografie, které dokázali to, o co se snažili staří mistři; o dokonalou malířskou imitaci. Jako například Ingres, který se ve své *Turecké lázni* snažil zachytit „objektivně viděnou realitu.“³¹ Ale po příchodu fotografie, míní Štyrský, se už nemohou malovat obrazy tímto způsobem; právě proto tu je fotografie. Funkce obrazu se mění, už to není ten stejný obraz, který plní „funkce vyprávěcí, epické či žánrové.“³² Ale to neznamená, že v něm chybí dramatická stránka, ta se ze syžetu přesunula do vyjádření prostoru, tvarů a barev. Obraz už nepotřebuje nic vyprávět, stává se „lyrickým světem sám o sobě.“³³ Štyrský dodává, že tím, že vytváříme obraz, tvoříme vlastně novou realitu, s tím souvisí i nově pojatá poetika.

O předválečných směrech a kubismu

Štyrský přiznává, že i on byl v určité fázi svého malířského vývoje pohlcen impresionismem (Monetovým, Renoirovým, aj.). Nevybíravě se vyjadřuje o Rousseauovi, malíři, jemuž byl tak vlastní primitivismus a jakási poetičnost lidovosti, Zrzavém, jako ekvivalentu Rousseauově. Budoucnost nevidí ani ve fauvistické malbě (Matisse, Derain),

²⁸ Idem, 29.

²⁹ Idem, 28.

³⁰ Idem, 29.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Idem, 30.

ani v takových jménech jako Kissling či Modigliani. Podle Štyrského se budoucnost moderního malířství odvíjí od kubistů Picassa a Braqua. Dodává: „Kubistický malíř rozkládal formy jednotlivých věcí, aby zpodobil věc co nejnázorněji a nejúplněji“³⁴. Formy řadil k sobě, aby pomocí nich vznikl prostor a aby udržovaly rovnováhu obrazu. Nejprve se jednalo o plochu obrazu a tedy deformaci předmětů. Posléze, když se projevila nutnost navrátit obrazu věčnost, deformoval prostor. Plocha však ztrácela onu rovnováhu, tehdy do obrazů Picasso vlepoval různé předměty (noviny, vlasy, at.). Po válce se Braque odchyluje od kubismu a Picasso těží ze svých dlouholetých zkušeností, maluje obrazy s vyváženou plochou.

Podle Štyrského je moderní malířství nepředstavitelné bez kubismu, který podle něj však: „pouze shrnul výsledky tradičního malířství, (...) s tím rozdílem, že kubismus byl důkladnější v popisnosti.“³⁵ Štyrský v něm viděl pouze novou metodu ve způsobu zobrazování předmětů, „klam optické perspektivy naradil klamem reality rozložené do prostoru.“³⁶ Obrazové formy se pokud možno překrývaly s podobou reality, kde to nebylo možné, nastala předmětová deformace. Kubistický rozlad světa byl spíše vědecký než intuitivní, proto došel pouze k jeho zrcadlení či k jeho zdvojení. Štyrský vytýká kubismu, že místo toho, aby malíř pracoval s deformací vlastní představivosti, pouze deformuje realitu.

Italský futurismus, který vzniká ve stejné době jako kubismus, se snaží zobrazit objekty v pohybu v daném prostoru, naneštěstí pro něho se rychle vyvíjí film, který pohyb přímo zachycuje, a tak se futurismus vyčerpává. Později navazuje Mondrianův neoplasticismus na už zavedený kubismus, a vytvořením čistých ploch pomocí linie barvy se dostává k prvním abstraktním malbám.

Štyrský vidí obraz jako „poesii zraku, poetickou vizi světa. Nikdy nemůže být realistický, ač je stvořen z reality a z reálných prvků.“³⁷ Prostor i modelace prvků je však zcela odlišná. Není to ono okno do světa, je to hlavně plocha, na které se odehrává něco,

³⁴ Idem, 31.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Idem, 32.

co vzniká z malířovy imaginace. Tato plocha byla dále obohacena slovy, která na ni malíři vnášeli. Na rozdíl od kubismu, jak říká Štyrský, kde slova fungovala jako dekorace (či jakási hra a odkaz k realitě), zde byla slova součástí obrazu. Z toho tedy vznikly obrazové básně, a nejednalo se o pouhé ilustrace básní. Objevují se i první experimenty s fotomontáží, kdy jsou do obrazů včleňovány fotografie. Malíři pracovali s manipulací reality pro její básnivost. Obraz nepotřeboval žádnou logiku, byl to jakýsi kaleidoskop vizí, který se obešel bez problémů s řešením perspektivy či prostoru. A tak vznikaly převážně obrazy s lyrickým nádechem, ten však nebyl cílem jako u orfistů (Kupka) či v suprematismu (Malevič).

Umělce zajímaly materiály, struktury, barvy i optika, diskutovali nad olejem jako prostředkem moderního umělce. Vznikala nová díla na základě kombinace různých malířských technik a materiálů, zkrátka se nebránili použít pro malování cokoliv. Štyrský také zmiňuje důležitou úlohu reprodukcí technik, protože chtěli tisknout obrazy přesně podle jejich návrhů, nejednalo se však o klasickou ruční grafickou práci.

1.5. *Artificialismus a Devětsil*

Artificialismus se stává jakýmsi novým inspiračním zdrojem Devětsilu, protože poetistické malířství bylo již vyčerpáno. Objevuje nový pohled na svět a nové je i jeho výtvarné pojmání. Štyrský a Toyen bezpochyby navazovali i na poetistickou obrazovou báseň, ale pojali ji jinak.

Není tedy pochyb o tom, že se poetismus a artificialismus ovlivňovaly, a šlo vlastně v jednu chvíli o tentýž názorový směr, odchodem obou představitelů směru do Paříže získal artificialismus status směru a osamostatnil se tak od poetismu. Jak píše Srp: „Artificialismem vstoupil Devětsil do své závěrečné etapy. Náleží k jeho největším přínosům.“³⁸ Štyrský s Toyen opět vysvětlují ztotožnění malíře a básníka ne jako něco, co je k sobě přidruženo a je dělitelné, jak tomu bylo ještě v obrazových básních, ale jako

³⁸ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 25.

„básnění beze slov, básnění chápané jako proud uvolněné lyrické spontaneity.“³⁹ Obraz a báseň jsou zde propojeny na mnohem hlubší bázi, artificialistické obrazy jsou také proto prosty konkrétních předmětů. Artificialismus má mezi ostatními meziválečnými směry specifické postavení, protože nepotřebuje být masově přijímaný a ani nepotřebuje širokou členskou základnu, byl to směr dvou členů, dokonce sám Štyrský tvrdil, že jim na názvu artificialismus nezáleží, sloužil spíše jako pracovní název než jako reklama.

1.6. Souborná výstava Devětsil (1986)⁴⁰

S pokusem o vynalezení nové řeči umění se zrodil poetismus, směr, který v sobě sdružoval „nové umění, novou báseň barev, zvuků, světél, vůní a pohybu, poezii pro všechny smysly (...).“⁴¹ S poetismem je svázán Devětsil, což byla klíčová skupina dvacátých let 20. století. Co se týče politického smýšlení, byl Devětsil levicově zaměřen, významné byly jeho styky se zahraniční avantgardou, ale proslul hlavně „kvalitou, rozmanitostí a moderním pojetím své tvorby,“⁴² což bylo klíčové pro překonání krize způsobené první světovou válkou. Nyní se umělci mohli znovu věnovat řešení aktuálních problémů evropské kultury tak, jak tomu bylo před válkou.

V roce 1986 byla Devětsilu věnována výstava (do té doby jediná souborná), která chtěla předvést dosud opomíjenou složku Devětsilu, což byla výtvarná tvorba. Autoři katalogu a výstavy zdůrazňovali fakt, že byla dosud na výsluní složka literární a výtvarná složka byla zanedbávaná, což bylo oproti ostatním státům Evropy ojedinělé (Polsko, Maďarsko, Sovětský svaz aj. měly své avantgardní⁴³ umění 20. let systematicky prozkoumáno a zpracováno). Bohužel se výstava konala příliš pozdě a většina členů už byla po smrti, také velká část dokumentace nebyla k dispozici a to platilo i o samotných dílech, ta byla rozeseta po různých soukromých sbírkách, nebo ztracena. To se týkalo

³⁹ Idem, 27.

⁴⁰ Více v Rous, J. a kol.: Devětsil: Česká výtvarná avantgarda dvacátých let. Katalog k výstavě, 1986, 6.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Idem, 5.

⁴³ Více v Papoušek, V.: *Gravitate avantgard*. 2007, 78.

mnoha autorů a právě také Štyrského a Toyen. Kvůli problémům, které jsem nastínila výše, bylo velmi těžké sestavit výstavu, právě proto zde byla většina děl zastoupena fotografickou dokumentací. Výstava chtěla manifestovat onu charakteristickou šíři záběru skupiny Devětsil, která se vyznačovala i velkou rozmanitostí výtvarných odvětví. Vedle výtvarné klasiky, jako obrazy, sochy, kresby a architektonické realizace atd., zde byly zastoupeny i koláže, fotomontáže, knižní grafika, plakáty, návrhy scén a další dobové dokumenty.

„Ideovým ohniskem české avantgardy byl Umělecký svaz Devětsil (1920-1931), v němž se v průběhu dvacátých let soustředila většina progresivních spisovatelů, malířů, architektů, fotografů, divadelníků, hudebníků, kritiků a publicistů mladé generace“⁴⁴, píše v katalogu *Devětsil* František Šmejkal. Jednalo se asi o šedesát mladých umělců (o 10 let mladších než v ostatních avantgardních seskupeních), kteří prošli Devětsilem, proto se kupříkladu opozdil jejich kontakt s evropskou scénou a proto můžeme vnímat v jejich rané tvorbě názorovou rozrůzněnost. Aktivity Devětsilu mohly také v počátcích působit velmi protikladně, což bylo způsobeno rychlým přílivem a odlivem jednotlivých členů spolku.

Z počátku se někteří budoucí členové Devětsilu přikláněli ke kubismu (zastoupenému SVU a Tvrdošijnými), brzy se však od něho odklonili, protože chtěli založit (i generačně) novou základnu, která by odrážela jejich náhled na skutečnost. A tak vznikl *Umělecký svaz Devětsil*. Štyrský vstoupil do Devětsilu asi 3 roky po jeho založení, po první krizi, kterou Devětsil prodělal, přičemž se rozešel s „idylickým, sentimentálním naivismem“⁴⁵ charakteristickým pro počátek 20. let, od tohoto mezníku se Devětsil orientuje na (tehdejší) současné evropské umění. To se projevuje na výstavě *Bazar moderního umění* (listopad 1923), při její příležitosti je vydáno první číslo časopisu *Disk*, který uvádí Štyrského manifest *Obraz*,⁴⁶ jež má podobu letáku s nejrůznějšími hesly, typograficky velmi přehledně zpracovanými.

⁴⁴ Idem, 6.

⁴⁵ Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 196.

⁴⁶ Více v kapitole 3.2.1.1., str. 40, reprodukce manifestačního listu *Obraz* je k vidění v Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 8-9.

1.7. Poetismus

Poetismus byl literárním směrem, který vznikl v Praze roku 1923. Jeho zakladatelé, Vítězslav Nezval a Karel Teige zdůrazňovali volnou obrazovost a svébytnost básně. Lyrika poetismu čerpala ze spontánnosti fantazie, báseň neměla být ničím jiným než básní, hrou imaginace. K poetismu se přihlásila generace svazu Devětsil. Byl jakýmsi dalším logickým pokračováním vývoje poválečného avantgardního cítění. Hlásilo se k němu mnoho básníků jako Konstantin Biebl, Jaroslav Seifert a další.

V manifestu poetismu z roku 1924 je směr definován pomocí negativního vymezení: „poetismus není literatura, není malířství, není umělecký -ismus, je to modus vivendi“⁴⁷ – životní sloh, způsob života v nejširším smyslu. Poetismus chtěl být „ uměním života, uměním žít a užívat,“⁴⁸ způsob chápání světa, jako by byl básní. Nechtěl si vymýšlet nový svět, chtěl jen jinak uchopit svět starý, tak aby byl básní. I v poetismu stále platí, že se stírají hranice mezi jednotlivými druhy umění a umělci se snaží o to, aby se umění stalo přirozenou součástí života.

Poetismus přináší i nový pohled na pojetí básně, báseň je hrou a uplatňují se v ní nejen výrazové prostředky slova, ale i obrazu, filmu a divadla a právě výtvarným ekvivalentem k poetismu se stává artificialismus Štyrského a Toyen. Mění se i pojetí obrazu, který je nyní chápán jako plakát, tedy i s jeho funkcí masového media, které se ve velkém šíří mezi lid. Změny probíhají ve všech odvětvích umění, epika se z poesie vytrácí a v této době vzniká i nový žánr *pásmo* (zásluhou Apollinaira). Lyrika získává převahu i v tvorbě dramatické, divadelní a prozaické. Poetismus staví na emocích, nikoliv na rozumu, vše ovládly představy a fantazie, která otevírala dveře do nových světů, jež nebyly chápány rozumem. Uplatňovala se zde volná myšlenka a asociace, která byla stavebním kamenem poetismu. Kompozice se sestává z řetězcích se asociací a vzniká tak široké pole vnímání, neboť každou asociací lze vnímat jako součást celku, nebo jako samostatnou jednotku, která má význam sama o sobě. Vše bylo založeno na přirozeném

⁴⁷ Ve zkratce, podrobněji In: Chvatík a Pešat: *Poetismus. Doslov*, 1967, 108-112.

⁴⁸ Doslov In: Chvatík a Pešat: *Poetismus*. 1967, 108-112.

principu hry a na imaginaci. Poetističtí autoři nevnímali svou tvorbu jako něco vyššího – jako umění, ale přirovnávali ji k jakékoliv jiné fyzické práci, z níž má člověk v životě užitek. Lyrika se neomezovala pouze na umění, ale dokázala se uplatnit i v běžném pohledu na svět. Ve středu zájmu poetismu byl člověk s jeho veškerými potřebami.

Umění mělo sestoupit z výšin mezi obyčejné lidi a básníci se měli zařadit po bok dělníků, techniků a dalším běžným povoláním. Svět se v této době zásadně proměňoval a měnilo se i nahlížení na něj, tuto proměnu umožnil postihnout lyrismus, který se promítl do všech odvětví umění. Charakterizoval však dobu, ve které měl být člověk šťastný a umění, do té doby příliš vážné, bylo atakováno hrou, vtipem, smyslem pro humor a bezstarostnou atmosférou. V teoretických spisech se projevovaly některé naivní tendence: beztřídní společnost, socialistické umění, atd. Lyrická nota a vlna humoru se však držely jen krátce a umělci se vraceli k jedinečnosti druhů umění.

Toto období, které je charakterizováno Devětsilem, patří k jednomu z nejoriginálnějších a neinspirativnějších v českém moderním umění. Zrodila se zde vlastní širší vlna – Poetismus. Je zastřešen Devětsilem, ale jeho historie se píše pár let před rokem 1923. Umělecký svaz Devětsil, je založen 5. října 1920. Neúplné prohlášení spolku se staví na stranu dělnické třídy a protestují proti „předválečné civilistické kubistické moderně“⁴⁹ s její inspirací stroji a technikou, protože to není umění tvořené dělníkem, ten je naopak v zajetí strojů. Tento odpor k civilistnímu vzývání techniky pramení už od období předválečného, S. K. Neumann hovoří o počáteční fascinaci světem techniky, strojů, továren, která však byla vystřídnána vystřízlivěním z obdivu k těmto vymoženostem techniky, protože se staly hlavními nástroji války a krveprolití. Lidé si nyní uvědomují dvojznačnost technických vymožeností, které na jedné straně slouží, ale na straně druhé mohou být nástrojem použitým proti nim. Umění předválečné je kritizováno za soustředěnost samu na sebe, zabýváním se vlastními problémy, nikoliv problémy člověka. Proti tomu staví Teige umění, které je lidsky zaměřené. Lidové umění, umění přírodních národů, dokonce i dětskou kresbu (umělci jako H. Rousseau nebo M. Chagall). To vyvolalo ostrou debatu, Teigemu se vytýkalo pohrdání moderní technikou, i pohrdání mravní a

⁴⁹ Doslov In: Chvatík a Pešat: *Poetismus*. 1967, 365.

uměleckou stránkou předválečného umění, na to Teige reaguje tak, že zdůrazňuje význam koncepce nad tendencí.

Povýšení nízkého umění na vysoké

V roce 1922 je Devětsil ovlivněn marxismem a proletářskou poezií (např. J. Wolker). Umění je realistické, avšak vymezené tak, že není nápodobou skutečnosti, ale nově vzniklé dílo má být novou věcí, která se liší od ostatních skutečností. Prostor je tedy teď dostatečně otevřen novým experimentům v umění. Devětsil je průkopníkem v hledání nových výrazových prostředků. S těmi nás seznamují Teige a Seifert v roce 1922 v přednášce *Nové umění proletářské*. A otevírá se otázka proletářského konzumu jako možného řešení nového umění, které je však lidově zaměřené. Se všemi jeho krasojedkyněmi, pouličním uměním, varieté, zpěváky, žongléry, chaplinovskými filmy, kiny, fotbaly a dalšími příklady druhů zábav, kterými však tato třída žije. Devětsil se nedistancoval od této, často nízké a komerční, zábavy, naopak se ptal po příčinách jejich oblíbenosti a hledal cesty, jak některé z nich opět vzkřísit a pozvednout do skutečné poezie. Tudíž to, co se děje na počátku 20. let, není vznik nového umění, ale vysoké umění se inspiruje světem nižšího umění a pokleslejší zábavy, jehož některá odvětví jsou naopak vyzdvížena na stejnou úroveň, na jaké je umění vysoké. To se stalo například s fenoménem cirkusu nebo s naivním uměním, o které byl velký zájem.

Exotismus

Dalším znovunalezeným námětem je exotismus (indiánské sošky, umění Oceánie, černošská hudba), ale ne ve smyslu romantismu, jako něco cizího, příliš vzdáleného a úplně jiného, ale jako něco bližšího a něco, co už je součástí světa, jehož vzdálenosti se zkracují na základě bujícího internacionalismu. Roste chuť po cestování, ale zároveň se v exotických zemích buduje pocit sounáležitosti a příslušnosti k domovu a jeho krásám, které si může uvědomit až člověk, který je vzdálen tisíce kilometrů daleko.

Idea poetismu

Od dubna 1922 se datuje přátelství Nezvala a Teiga, Nezval vstupuje do Devětsilu a rodí se idea poetismu. Nezval jako básník se pro Teigeho, do té doby hlavně uměleckého kritika, stal velkou inspirací. Dva sborníky (*ReD* a *Život II*) vydané Devětsilem v roce 1922 uzavírají období příprav a hledání. Následně se otevírá další etapa, kde už jednotlivci nacházejí vlastní umělecký jazyk. Důkazem rodícího se poetismu je Teigův příspěvek *Umění dnes a zítra*, kdy je umění součástí života. Do centra zájmu se dostávají všemožné žánry umělecké, často nízké a konzumní, ale i mimoumělecké, např. technické. Co je estetické? Už to není pouze umění, ale veškeré výtvarné produkty civilizace i ona sama, je také definována účelností.

Názory na umění se v té době štěpí na dva proudy, ty je možné zachytit ve sborníku *Život II- „Sborník nové krásy“*. První charakterizuje ruský literát Erenburg ve své knize *A přece se točí (jehož článek je otisknut ve sborníku)*⁵⁰: „Nové umění přestane být uměním“ a „Nový duch – toť konstrukce“⁵¹, tato motta jsou doprovázena například Le Corbusierovým a Ozenfantovým pojednáním o purismu a dalšími články, fotografiemi nové architektury mrakodrapů v New Yorku či dopravních strojů.

Na druhé straně je to Nezvalova *Depeše na Kolečkách (rozhovor několika obchodníků, kteří si do této doby věděli se vším rady, ale nyní vládne veselost a je neporazitelnou zbraní, ale zároveň něčím zdravím. Vystupují zde další osoby jako exotové, námořníci, prodavačky, aj.)*⁵², Teigeho *Foto, kino, film* a fotografie filmových hvězd. To jsou dva protichůdné principy – konstrukce a poesie, které se stanou hlavním tématem Devětsilu.

S poetismem se setkáváme ve větě „Poetismus- umění dneška“ a v prvním čísle Disku v Teigeho příspěvku *Malířství a poesie* z roku 1923. Moderní umění současnosti vidí své východisko v kubismu, ze kterého vzešlo, avšak je jiný než na počátku století, umění se naopak konkretizuje. Obraz je nyní veřejným uměním jako plakát. Vidí v malířství a poesii spojitě nádoby a jejich vnímání je stejné: „Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní

⁵⁰ Sborník *Život II*. In: Chvatík a Pešat: *Poetismus*. 1967, 46-47.

⁵¹ Doslov In: Chvatík a Pešat: *Poetismus*. 1967, 368.

⁵² Ukázka Z *Depeše na kolečkách* V. Nezvala In: Chvatík a Pešat: *Poetismus*. 1967, 52.

obraz se čte jako moderní báseň.“⁵³ Poetismus – to je umění obrazových básní (jejich ukázky v 2. čísle Disku),⁵⁴ recitace básně pozbývá smyslu, báseň je nyní vnímána opticky.

Teige promlouvá i do avantgardní architektury od roku 1923 skrze redakci časopisu stavba, díky němu je tento časopis jedním z reprezentantů evropské avantgardy v architektuře, konstruktivismus získává příznak racionální funkcionalistické koncepce. Teigovu práci oceňuje i Le Corbusier v dopise jako reakci na jeho architektonické pojednání v roce 1929. Devětsil řeší, jak se vyrovnat s technikou, která zaplavila svět, avšak byla silně zneužita válkou. Ovlivňuje každodenní život skrze masová media, je součástí architektury i dopravy.

Manifesty poetsimu

V roce 1924 vychází článek Poetismus K. Teiga v časopise Host, který je chápán jako 1. manifest poetismu. Snaží se na první pohled spojit všechny druhy umění, nedělit práci a vymanit se z mantinelů tradičního rozřazení, jde o záležitost všemožných lidí, zdůrazňuje hravost a člověka nejen jako pasivního konzumenta, ale jako tvůrce, stírají se rozdíly mezi obyčejnými lidmi a profesionály. Kdo básně zvládne číst, zvládne je i tvořit. Revoluce Devětsilu velí: radujte se z obyčejných věcí a žijte, člověk je na nejvyšším místě a jemu je vše podřízeno. Poetismus si byl vědom toho, že společnost ovládají další směry jako kapitalismus a socialismus, a zdůrazňoval moc pocitů, senzibility a štěstí jako jedinou hodnotnou a trvalou. Poetismus byl jedním z programů, protikladem konstruktivismu zaměřeného na funkci. Nabízel opačnou oblast, na kterou se mohla část civilizace upřít. V doslovu ke knize poetismus píše Chvatík a Pešat: „Dualismus avantgardních koncepcí dvacátých let – dualismus účelné tvorby a čistého umění...“⁵⁵ – to byla jeho odpověď, od té se však brzy upustilo, protože jak se ukázalo, byla v praxi příliš abstraktní. *Manifest poetismu* v tvorbě nic nepřikazuje, je do jisté míry velice volný. Tvorbu charakterizují sami básně Nezvala, Biebla, Seiferta. První manifesty, které jsou vlastně poetismem v praxi, jsou *Podivuhodný kouzelník* a *Depeše na kolečkách*. Teoretický výklad poetismu skrze

⁵³ Teige, K.: *Malířství a poesie*. Antologie avantgardy. Dostupné na <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA1/78.pdf>, vyhledáno dne 17. 5. 2016.

⁵⁴ Doslov In: Chvatík a Pešat: *Poetismus*. 1967, 368.

⁵⁵ Idem, 370.

poesii je v Nezvalově *Papouškovi na kolečkách* a *Falešném mariáši*. Básník je zdroj senzibility a obrazotvornosti, plný asociací, které jsou zdrojem nekonvenčních metafor, ozvláštnění. Česká avantgarda se z pole teoretického dostala na pole praxe, to však neznamená, že se od teorie opouští, naopak vychází i řada teoretických statí.

V roce 1927 vychází ReD, jež má ambice „sborníku konstruktivismu a poetismu“,⁵⁶ a skutečně docíluge věhlasu mezinárodního sborníku levicové avantgardy, ve kterém se propojují teoretické statě i tvůrčí příspěvky. V roce 1928 se v ReDu otiskly *Manifesty poetismu*, Nezval a Teige, jejich autoři, se však brání zařazení poetismu mezi ostatní *ismy*, nevymýšlejí nový svět, chtějí jen ukázat, jak nazírat na ten současný, jak jej uchopit a uspořádat. Posledním manifestem poetismu je Teigova stať *Báseň, svět, člověk*, která vychází roku 1930 ve sborníku *Zvěrokruh* v roce 1930. Nezval v té době popírá nějaké obecné tvůrčí metody a pomalu předznamenává přechod k surrealismu (není s ním však ještě ztotožněn).

Poetismus znovuobjevil lyriku, nastavil nový zorný úhel pohledu na člověka, člověk nebyl určován pouze svou příslušností a zařazením někam. Byl svobodnou svébytnou osobností s individuálním cítěním, zážitky a vzpomínkami, a protože o to byl v minulosti ochuzen, poetismus a poesie mu umožňoval toto všechno znovu nalézt. S tím byly položeny i základy antropologické filosofie, kdy je člověk ve středu dění.

Příčiny vzniku poetismus souvisí s předválečnými vlivy evropských uměleckých směrů, italským futurismem, Majakovského ruským futurismem, Apollinairovým kubofuturismem, ale i avantgardou poválečnou. Širší vlivy můžeme hledat i u prokletých básníků 19. století, zejména Rimbaulda a Apollinaira a jejich uvolněných představ a volné (či žádné) interpunkci, ale zejména v obrazových básních (kaligramech). Dalšími zdroji inspirace byli primitivní národy a malířství Rousseaua, která navracela umění imaginaci. Samozřejmě dadaismus, formovaný za války proti válce, a s jeho poválečnou revuí *Littérature*, v jejímž čele stál Aragon a Breton, jež byli levicově až anarchisticky orientovaní.

⁵⁶ Doslov In: Chvatík a Pešat: *Poetismus*. 1967, 371.

Vývoj poetismu byl poměrně svébytný, ač v mnoha názorech podobný, a hlavním zdrojem inspirace bylo Apollinairovo *Pásmo* a Čapkovy překlady staršího proudu francouzské poesie. Tvorba poetistů měla základ v poválečné proletářské literatuře (J. Wolker, J. Hořejší).

„Programovou manifestací poetismu se stala Pantomina (...),“⁵⁷ píše v doslovu Pešat a Chvatík, s její neobvyklou montáží větších a menších celků různých druhů literatury i výtvarného umění různých žánrů, což přesně vystihuje šíři poetistického záběru. Podivuhodný kouzelník je demonstrací asociativnosti, popření syžetu, mnohotematičnosti, spojení snů a fantazie s realitou. Uchopuje tak moderní svět ve své bohatosti, která pramení z jeho proměnlivosti.

Na straně druhé stojí *Abeceda* s její hravou stránkou směru. Inspirací byly jistě Rimbaudovy *Samohlásky*, avšak pouze námětově, nikoliv obsahově. Nezval vychází z tvarů písmen, které umožňují řetězení konkrétních smyslových asociací, někdy je řetěz představ rozvinut v koncentrovaný příběh. Na této straně stojí ale mnoho dalších příspěvků, jakými jsou básně inspirované dětskými říkadly, drobné a krátké básně, slovní hříčky, básně inspirované exotikou, ale i lidovou tvorbou a moderní civilizací, shrnuto Seifertovým názvem básně „Všecky krásy světa“. Na této straně stojí právě Seifert, jako hlavní postava, což dokázal už sbírkou *Na vlnách TSF*, protože pro poetismus objevil prostředky, pomocí nichž dociluje přirozená veselost a hravost, také anekdota, která stojí na stejné úrovni jako ostatní básnické druhy. Na této cestě poetismus ukazuje ono kouzlení slovy, jejich sémantickými i zvukovými potenciály, které vzbuzují ryzí emoce.

Mezitím stojí *Depeše na kolečkách*, která je jakýmsi pokusem o poetistické avantgardní divadlo, kde se mísí duch revoluce, exotika, lyrismem, asociacemi, ale i běžným životem a snahou narušit tak svázaný a hodně jednoznačný literární druh jako je drama. Dalším experimentem je spojení více druhů umění a ze všeho vytvořit tzv. univerzální poesii. Vše mělo jen krátkodobou podobu experimentu, kromě obrazové básně.

⁵⁷ Doslov In: Chvatík a Pešat: *Poetismus*. 1967, 374.

Nejplodnější pro poetismus je druhá polovina 20. let, kdy se k Nezvalovi a Seifertovi připojují další literáti, ale i umělci z jiných oborů (zejména v divadle - v roce 1926 vzniká Osvobozené divadlo). Poetismus dozrává, naplno rozvinul skryté možnosti a je nyní harmonizován.

1.7.1. Poetismus a výtvarné umění

Malíři, kteří náleželi ke skupině Devětsil a tvořili na počátku 20. let, byli ovlivněni Kubištou a Tvrdošijnými. Brzy, ovlivnění dobou začínají hledat nové cesty, které vedou přes Rousseaua k poetickému primitivismu.

Na první *Jarní výstavě* v roce 1922 se poprvé představili mladí umělci z Devětsilu a z Akademie výtvarných umění. Toto vystoupení bylo „chápáno jako manifest mladých a jejich výtvarný názor byl označen termínem poetický naivismus.“⁵⁸ Výtvarné zaměření Devětsilu se pod Teigovým vedením, které se zřídá závěsného obrazu a prahne po sjednocení obrazu a slova v obrazových básních, ubírá jiným směrem než druhá skupina, která se oddělila na Jarní výstavě a založila sdružení *Nová skupina*. Ta pořádá na jaře následujícího roku druhou *Jarní výstavu*, kde jsou stále díla poplatná lyrickému naivismu, dále se zde setkáme s neoklasicismem a novou věcností. Obě skupiny udržují kontakt a přesto, že jde každá jinou cestou, dospívají ke stejnému cíli- poetické malbě. Devětsil své výtvarné zaměření demonstruje na *Bazaru moderního umění* na konci roku 1923 v Rudolfinu, shromáždil zde všechny upomínky výtvarných názorů, které tu byly před válkou, ale po ní nepokračovaly, zejména dadaisticky pojaté objekty a například díla lyrického kubismu či konstruktivismu, plakáty a fotografie měly hlavní místo.

Hlavními výtvarnými díly, které byly na začátku převedeny do praxe, byly obrazové básně, koláže, jejichž reprodukce byly otiskovány v časopisech nebo součástí úpravy knih, které měly konstruktivistický charakter. Tento výtvarný názor však neřešil onen požadavek na zbavení se závěsného obrazu, který vyslovil Teige. Moderní malířství hledá svůj názor „v purismu, lyrickém kubismu a magickém realismu“⁵⁹. Na této cestě se

⁵⁸ Doslov In: Chvatík a Pešat: *Poetismus*. 1967, 379.

⁵⁹ Idem, 380.

formují osobnosti jako J. Štyrský, Toyen, či J. Šíma, jehož malba v sobě ukrývala zvláštní druh poetiky.

A právě zde se setkává poetismus a artificialismem, směrem, který okolo roku 1923 formuje svůj osobitý program. Jeho hlavními představiteli se stávají Štyrský a Toyen a artificialismus se tak stává výtvarným protějškem. Text o artificialismu je také roku 1928 zařazen do Manifestů poetismu.

Poetismus se po letech završuje, mladí básníci pokračují svou cestou a nesou si s sebou ovlivnění poetismem a vše, co se jim z něho hodilo. Hlavní osobnosti završují směr velkými díly (např. Nezval: Edison). Básníci se však nevzdávají některých poetistických principů a směřují tak pozvolna k surrealismu.

Poetismus je tedy dovršen, ale nutno říci, že to byl velice inspirativní směr, který velkou měrou ovlivnil meziválečné umění, ale ovlivnil i další vývoj literatury, ale i dalších druhů umění. Objevy nové obraznosti, související s asociacemi představ, polytematičnosti a simultánnosti dějů jsou jeho cenné příspěvky. Poesie se dostala za své dosavadní mantinely mezi obyčejné lidi a do jejich životů, stala se hlavně hrou a znovu vyjádřením emocí, hlavně radosti a štěstí.

Za hlavní principy⁶⁰ poetiky poetismu by se dal považovat princip hry, snaha uvolnění fantazie jako protikladu logiky, chápání poetismu jako umění života a dále asociativnost, chápání jako metoda komponování obrazů, výrazný motiv exotiky a samozřejmě artificialnost, vytvoření nové reality z prvků reálných, vložených však do nového prostředí.

Princip hry můžeme vnímat skrze rovinu jazykovou (nejrůznější hříčky), slovní (skládání i grafická podoba textů) i obrazovou (obrazové básně, nejrůznější prolínání obrazů), inspirací jistě byly Apollinairovy kaligramy. Princip odpoutání fantazie souvisel i s touhou po svobodě a svébytnosti básnického díla a oproštění se od logiky, emoce versus myšlenka. Poetismus jako umění života, hledalo nový náhled na svět a člověka, umělcem mohl být každý, umění je nyní dostupné každému. Motivy exotiky a dalekých krajů byly velmi inspirující, vzdálenost z oněch krajín dělala něco nedosažitelného, ideálního s jejich

⁶⁰ Vacková, K.: *Dílo Jindřicha Štyrského v proměnách meziválečné umělecké avantgardy*. Praha, 1997, DP, 91-93.

tajuplnými věcmi a výraznou barevností (Biebel – S lodí jež dováží čaj a kávu). Vedle exotických krajín hledali umělci inspiraci v lidové zábavě se všemi cirkusy, kolotoči a biografy. Všechny tyto principy poetismu se nepochybně dotkly i artificialismu.

1.7.2. Obrazová báseň

Obrazová báseň byla specifický druh umění, ve kterém se identifikovala poezie s výtvarným uměním, k němuž tíhl nejen Teige a Štyrský, ale i Nezval, Seifert a další. Velký vliv na obrazovou báseň měl Rodčenko, který používal pro tento druh umění název fotomontáž, ale tu vnímáme spíš jako volné seskupení fotografií, hlavního materiálu, nikoliv však kombinaci malířských prvků. Vyzdvížena je funkce fotografie jako media, které zachycuje realitu s dokumentární přesností, což malba či grafika nedokáže. Dalo by se říci, že obrazová báseň je tedy druh koláže či fotomontáže, v níž se spojuje výtvarná (grafická) stránka s poesíí, a na každém umělci je, která stránka u něho převládne (Štyrský: Souvenir, 1924). Obrazové básně mohly mít i podobu kresby, spojenou s písmem (příbuznost s dadaistickými kolážemi Heartfielda, Grosze aj.). Důležitou roli sehrála obrazová báseň hlavně ve směru, kterým se mělo ubírat nové básnictví, ale revolučně zasáhla i knižní typografii. A opět se kladl důraz na to, aby byla masově šířena, což umožnil tisk, nikoliv malířství. V tuto dobu už Štyrský s Toyen pomalu přechází k umění artificialismu, a Šíma tvoří díla na pomezí poetismu a surrealismu. A obrazová báseň se spíše než plakátem stává knižní obálkou, kdy se typografie, která měla dopovědět to, co báseň neřekla, podřizovala textu (sbírky Pantomima a Na vlnách TSF). Obrazová báseň se mění v typografii, která se dále vyvine v konstruktivistickými principy ovlivněnou typografii na konci 20. let.

Artificialismus jako výtvarný ekvivalent poetismu se poprvé projevil v již zmíněných obrazových básních. Výtvarnému umění však stále dominoval závěsný obraz a malířství stále hledalo nové cesty, jakým by se v nové době mělo ubírat.



[1]Jindřich Štyrský: *Souvenir*, 1924, koláž, papír, 23,9 x 30,2cm, katalog *Artificialismus*, s. 7.

1.7.3. Artificialismus a poetismus

Artificialismus, nebo Teigovými slovy „ultrafialové malířství“, se zrodil v polovině 20. let a právě Štyrský s Toyen byli jeho hlavními představiteli. A právě Teige zařazuje pojednání o artificialismu do Manifestu poetismu z roku 1928.

Toto období se nese ve znamení organických a nekonkrétních motivů, které naznačují vnější zkušenost jen velice vzdáleně. Dráždí divákovu představivost svou neurčitostí a podněcují představy. Artificialismus není zpodobněním konkrétní představy, ale představy vnitřní, která je navozována onou konkrétní představou; původní představa je dále transformována. Artificialismus má sice parametry uměleckého směru, ale Štyrský s Toyen byli jeho jedinými představiteli a zdá se, že ani netoužili po tom, aby to byl směr celé jedné generace či větší skupiny, což byla také jedna z věcí, která ho odlišovala od poetismu. Klíčovou roli v artificialismu měla vzpomínka, nikoliv však sentimentální a

pasivní, ale aktivní a podněcující. Vedle vzpomínky to byla právě silná imaginativnost, která artificialismus charakterizovala, a která tak obraz vymaňovala z nápodoby reality, to však neznamená, že by z ní nečerpal. Ale to, proč se je artificialismus považuje za výtvarné vyjádření poetismu, je jejich společný zájem na ztotožnění malíře a básníka, zájem artificialistů se obrací k poesii, jejímž zdrojem je realita, avšak jinak uchopená, uchopená skrze emoce, nikoliv myšlenky. Oba směry shodně negativně reagují na historickou malbu, protože je čas na nové umění, které zobrazuje nového člověka a nový život.

2. Artificialismus – charakteristika směru a hlavní principy

O názvu „Artificialismus“, který Štyrský vymyslel, sám říká, že je mu lhostejný, potřeboval se pouze „odlišiti a odděliti od celé takzvané moderní malby, neboť jí nejsme za nic vděční.“⁶¹ Základ názvu směru pochází z adjektiva *artificialis*, což v latině znamená *odborný, umělecký, vytvořený uměním (člověka) - umělý*⁶².

Na prvním místě toho, co přinesl artificialismus nového, stojí ztotožnění malíře a básníka. Malíř v moderním umění je a musí být také básníkem. Štyrský zdůrazňuje, že toto spojení malíře a básníka, mísící se v jedné osobě, je nedělitelné a niterné, není to fúze malby a poesie, zde, na rozdíl od *obrazové poesie*, obě složky nemohou fungovat zvlášť. S realitou pracují jinak, snaží se o velkou míru imaginativnosti. Reálné prvky neodmítají, ale pracují s nimi jiným způsobem. Slouží jako nějaký výchozí, vzdálený bod inspirace, který však mezitím projde složitou cestou transformace skrze imaginaci. Zajímá je poesie, která vzniká v jakémsi meziprostoru reálných forem.

Štyrský dodává: „Funkce intelektu je vnější a konečná. Organizuje a disciplinuje a do jisté míry cizeluje tento citový přínos.“⁶³ Právě v této výpovědi se projevuje jeden z hlavních rozdílů mezi artificialismem a surrealismem. Malíři artificialismu nerezignují na funkci intelektu a rozumu, jako jejich surrealističtí kolegové, ale využívají jeho schopnost

⁶¹ Přednáška *Básník In: Štyrský, J.: Texty*. 2007, 23.

⁶² *Artificialis* - Latinský slovník online, dostupné na: <http://slovník.cz/>, vyhledáno dne 8. 11. 2015.

⁶³ Štyrský, J. : *Texty*, 2007, 34.

organizace a nastolení řádu jako finálního procesu při tvorbě díla. Obrazy artificialistů nám však neposkytnou asociativní představy, neboť nejsou vázány na „realitu v podmínkách času, místa a prostoru.“⁶⁴ Onen nezájem o realitu však neznamená, že by artificialisté nepracovali s vědomím, naopak, pro vytvoření obrazu je důležité plné vědomí a zásady artificiální malby. Obrazové formy jsou totožné s jakýmsi druhým stupněm vzpomínek; *vzpomínkami na vzpomínky*, (nebo jinak řečeno) *s představami vzpomínek*⁶⁵. Důležitou součástí obrazu je jeho název, ten však už nepopisuje syžet, což by nejspíše ani nebylo možné, vzhledem k nezájmu o vnější realitu a absenci vzbuzování asociativních představ u diváka, ale snaží se vystihnout emoce. A právě v tomto momentu se malíř ztotožní s básníkem – „Básník pozoruje podobu věcí z bodu, ze kterého vznikly.“⁶⁶

2.1. Malíř – básník

Básník i básník-malíř se zaměřuje na pocit, který v něm vyvolala vzpomínka, na něco, co už dávno prožil, a přesto, že vzpomínky se pomalu obrušují, blednou, jistý pocit z nich stále přetrvává a ten se snaží básníci a malíři- básníci převést do svých básní a obrazů. Tato vzpomínka se ale neustálým vybavováním a uváděním do nových souvislostí mění a stále aktivizuje další a další představy. A právě to se dělo v procesu malby Štyrského a Toyen, co bylo zobrazeno na jejich plátnech dělo se skrze rozvzpomínání si na zážitky a vzpomínky, přičemž ona původní realita se změnila v realitu novou, ale posunutou díky fantazii. Proto jejich díla jsou s realitou spojena, ale divák spojitost nevidí, protože je mezi vzpomínkou vložen ještě jeden stupeň vzpomínky, který onu vzpomínanou realitu transformuje v realitu novou. Proto obraty nejsou zrcadlením reality např. nějaké exotické země, ale vše je kladeno do zcela nových prostorů a kontextů.

„Artificialismus identifikuje malíře a básníka. Tato identifikace je nedělitelná, vnitřní a současná,“⁶⁷ píše ve své stati *Básník* Jindřich Štyrský. „*Básník neoperuje s realitou*,“⁶⁸ přitahuje ho poesie, která zaplňuje prázdná místa v realitě, a přitahuje ho

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ idem, 35.

⁶⁷ Štyrský, J. : *Texty*, 2007, 23.

⁶⁸ Idem, 26.

„prázdnota, již realita vyzařuje.“⁶⁹ Imaginace dedukuje vzpomínky, vzpomínky na vzpomínky, které se neváží na paměť ani na zkušenosti. Básník pracuje tak, že „dává tvar a barvu citové představě.“⁷⁰ Vzpomínky, jak píše Štyrský, tak projdou vědomím sice bez otisku, ale zároveň bez jejich ztráty, nejsou reálné ani umělé, ale přirozené. Mezi realitou a obrazem leží *slovo*. Název není syžetem, má diváka vzrušovat, ale nechávat ho, aby byl sám s obrazem. „Vzpomínka vynalézá,“⁷¹ to byla Štyrského představa, proto jsou umělecké obrazy tak jedinečné, nenapodobují realitu, ale zároveň z ní čerpají, nejsou abstraktní, ale ani konkrétní, nejsou vázány prostorem. „Vzpomínky,“ u Štyrského, jak píše Srp, „se netýkaly minulosti, ale nadcházející budoucnosti.“⁷² Jejich mísením vznikla nová spojení, následně nové tvary. Artificialisté skutečnost tvoří, jiný vztah k ní nemají, nemají o ni zájem, zajímá je skutečnost vlastní, jimi stvořená pomocí vzpomínek. Nejde tedy o ono řetězení asociací. Vzpomínky jsou napětím mezi minulostí a budoucností. A tak tvary teprve vznikají, nebo se nečekaně zvednou jako pozůstatky z prachu minulosti.

Hlavní představa artificialismu bylo ztotožnění malíře a básníka. O mísení, překrývání, spolupráce malířství a poesie se snaží velká část umělců 20. let (vliv Apollinaira), tentokrát však nešlo o vnější uchopení obou druhů, ale o vnitřní sjednocení, které se děje v jedné osobě, která je malířem a básníkem v jednom. Ve směru od malířství k poesii, protože v té době se chápala poesie jako nejvyšší stupeň umění, básník byl vyšší než malíř. Toto propojení realizoval v začátcích svého působení Devětsil prostřednictvím Štyrského, což bylo ale příliš strojené, jelikož to stále byly spíše samostatné žánry, které byly spojeny, ale stále stály „vedle sebe“.

Štyrský ve své snaze pokračuje a roku 1928 v Aventinské mansardě zahajuje první uměleckou výstavu v Praze přednáškou nazvanou *Básník*. Ten se nevyjadřuje jen pomocí slov, vzpomínky nejsou cílem, ale prostředkem: „Básník pozoruje podobu věcí z bodu, ze kterého vznikly.“⁷³ Zajímají ho mezní stavy, ta dálka a napětí mezi nimi. Přitahuje ho počátek věcí, kdy neměli jméno, i jejich konec a zánik, kdy po nich zůstane jen cosi

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Přednáška Básník In: Štyrský, J.: *Texty*. 2007, 26.

⁷² Srp a Bydžovská: *Jindřich Štyrský*. 2007, 114.

⁷³ Přednáška Básník In: Štyrský, J.: *Texty*. 2007, 24.

nehmotného, vyprázdněný pojem: „Básník miluje dálku. Ne dálku v prostoru, ale v čase. Miluje zemi v jejím počátku a konci.“⁷⁴

V uměleckých obrazech se zrcadlí napětí mezi vědomím, bez vůle, a vzpomínkou, bez paměti, toto odříznutí mělo zabránit sklouznutí do formalismu (jako např. u abstraktního umění). Pocity z uměleckých děl úžasně popisuje Nezval v monografii Štyrského a Toyen z roku 1938, a jsou to pocity nejen jeho, ale i tehdejších diváků. Byly to jakési znovu zjištěné dojmy, které skrze ony ultrafialové a jemné barvy ve vás vyvolají, pokud se tedy oprostíte od rozumového čtení, nejrůznější vzpomínky, známé všem, ale u každého trochu jiné a osobní. Tyto pocity ale obrazy jítí stále, i když jsme se posunuly v čase o 90 let a vazba na onu zrakově vnímanou skutečnost zmizela. Štyrský, na rozdíl od Nezvala, jak bylo řečeno už výše, striktně odděluje vzpomínku od paměti. Vzpomínka byla hodnotná sama o sobě, nikoliv jako něco vylouhovaného z paměti. Vzpomínka přesahuje minulost a je zcela novým pocitem. U Nezvala to je něco, co ho nad uměleckými obrazy vrací vzpomínkami do dětství.

Malíř a obraz jsou nyní ve zcela novém vztahu. Štyrského překrývající se vrstvy jsou částečně průsvitné, tudíž se na obraze objevují všechny naráz, a představují tak napjatý vztah mezi pamětí a vzpomínkou. Jakoby to byly také vrstvy, vrstvy paměti, kdy každá nová částečně překryje předchozí. Obraz tedy také zrcadlí všechny postupy a dění, jsou tu všechny zároveň, nic není vynecháno, zachycuje paměť. Námět obrazu stojí na opačné straně. Vzpomínka se u Štyrského vyvíjí, nyní na ni nahlíží jinak než u lepených obrazových básní. Nyní imaginace „dedukuje vzpomínky, vzpomínky na vzpomínky, nevázané na paměť a zkušenost. Paměť a vzpomínky hrají navzájem úlohu katů.“⁷⁵ Štyrského najednou na vzpomínce zajímá, jak ji budujeme, nemá nic společného se snem, ale s vědomím: „Vzpomínky procházejí vědomím, aniž se otisknou a aniž zmizí. Jejich útvar není reálný, ani umělý. Básník nemůže být šťasten v umělých rájích.“⁷⁶

⁷⁴ Idem, 25.

⁷⁵ Přednáška *Básník In: Štyrský, J.: Texty*. 2007, 26.

⁷⁶ Ibidem.

2.2. Vzpomínka na vzpomínku

Artificialismus se nesnaží zachytit vzpomínku, vyvolat ji a převést na plátno, ale snaží se z ní zachytit onen pocit v danou chvíli; vzpomínka na vzpomínku. Štyrský píše: „Dedukování vzpomínek bez připojení paměti a zkušenosti připravuje obrazu koncepci, jejíž výtažek a zhuštění vylučuje už samo jakékoliv zrcadlení a umisťuje vzpomínky do imaginárních prostorů.“⁷⁷ Artificiální obrazy nevyvolávají očekávané asociace, protože nejsou vázány na skutečnost, co malíř ve svém díle vytvořil, nedokážou ostatní uchopit jako stejnou vzpomínku, nedokážou ji rozpoznat, neboť se nejedná o identifikovatelnou realitu. Umělci odstranili i souvislé představy, pracují se střípky představ, které jsou vloženy do univerzálního prostoru, jenž je vymyšlený, a tudíž je ona souvislost představ značně abstrahována. Artificiální obrazy jsou skutečností samy o sobě, na rozdíl od surrealistických děl však pracuje s plným vědomím, to však neznamená, že zde nehraje roli fantazie, ta má však speciální roli svébytné skutečnosti, a uplatňuje se v něm i jistý druh řádu.

Štyrský ze vzpomínek skládá jakousi koláž, v které se objevují zcela konkrétní tvary s jejich detaily, ale nikdy nejsou reálné, mají svou symbolickou funkci v rámci reality, tyto tvary se překrývají a prolínají. U Štyrského vidíme konkrétní předměty, tvary, ale jejich vztahy a souvislosti jsou zamlženy, znejasněny, či skryty.

Vzpomínka se objevuje v tvorbě Štyrského už před artificialistickým obdobím jako most k tvorbě koláží doplněných písmem. V artificialismu se vzpomínka stává klíčovým mechanismem pro tvorbu obrazu, kde ovlivňuje jeho charakter, námět i techniku. Vzpomínka zde není uchopována pamětí, stálým vybavováním si vzpomínky se tvoří další a jejich sloučením se vytvoří nová realita, dalším odvozováním se tvoří nové představy. Tento proces zmnožování vzpomínek je hlavním východiskem tvorby Štyrského a Toyen. Jedná se o jakousi hru vzpomínek, které se vrství, prolínají a spojují a pomocí nichž vznikají nové obrazy a světy, které jsou fantazijní, neskutečné, avšak nejsou nereálné a nemožné, jsou to vědomě uchopitelné.

⁷⁷ Štyrský, J.: *Texty*. 2007, 17.

3. Štyrský a Toyen - představitelé směru a jejich díla

V následujících kapitolách představím zvláště jediné dva představitele směru artificialismus, Jindřicha Štyrského a Toyen (vlastním jménem Marie Čermínová). Vývoj jejich děl a uměleckého názoru v období 2. poloviny 20. let a počátku let 30., kdy byl směr, který založili jako alternativu k meziválečné avantgardě aktuální. Vzhledem k tomu, že obě osobnosti spolu velmi úzce spolupracovali, budou se v jednotlivých kapitolách často objevovat společně. Kapitoly jsou pojaty převážně chronologicky, ale na některých místech převládlo řazení tematické, neboť se v celém období tvorby obou umělců objevují témata, která se neustále opakují, a proto je zde řazení po tematických celcích na místě, zejména kvůli větší přehlednosti.

3. 1. Vznik artificialismu – pařížský pobyt

Na podzim roku 1925 přijíždějí Štyrský s Toyen do Paříže, kde se hodlají na čas usadit. Doma mají za sebou úspěšně začatou kariéru v rámci svazu Devětsil, která se projevila zejména na výstavě *Bazar moderního umění* (1923), a nyní se jim otevírá možnost založit vlastní směr, který bude fungovat současně s novou abstrakcí a surrealismem. Spolu s Šímou se jim v Paříži otevírají nové možnosti tvorby, která je srovnatelná s úrovní tehdejší světové výtvarné produkce, což dokazuje mezinárodní výstava *L'Art d'aujourd'hui* konaná v roce 1925. Štyrský se však nechtěl ztotožnit s již nastolenými malířskými proudy a vydal se individuální výtvarnou cestou. Opouští báseň – obraz, což byla jeho první meta, a navrácí se k závěsnému obrazu, ve kterém ale můžeme stále pozorovat, jak rozvinul původní motivy obrazových básní.

Štyrský i Toyen byli neustále konfrontováni s domácím i světovým děním na umělecké scéně díky pražským i pařížským výstavám. A právě na základě literárního poetismu vzniká jeho výtvarný ekvivalent – artificialismus, stať o něm je také publikována v Manifestu poetismu, neboť si byly myšlenkově velice blízké. Artificialismus usiloval o ztotožnění malířství s poesíí, malíř je nyní básníkem, který zhmotní svou citovou představu pomocí tvarů a barev. Štyrský a Toyen však k tvorbě přistupovali rozdílně, ale

spojuvalo je osvobození imaginace a ožívování vzpomínek, které vkládají do nových poetických polí. Upustili už od konkrétních věcí, jsou to asociativní abstraktní znaky (u Toyen mají blízko ke geometrické abstrakci). Artifielismus v sobě spojuje, jak už jsem psala výše (odkaz), vliv kubismu, geometrické abstrakce i surrealismu, jejichž vlivy ve svých raných přednáškách odmítá, a to i přesto, že s některými surrealistickými principy pracoval. Původní představa se konkretizovala v materiálu, barvě a tvaru a pojmenována byla až nová realita, i samy názvy jsou metafory, interpretace pocitů, které dílo může vyvolávat. Geometrická abstrakce ovlivnila práci s barvou a hmotou, je zde patrná snaha po zploštění fantazií uchopené reality.

3. 2. Jindřich Štyrský (1899- 1942)

Jindřich Štyrský byl všestranný a talentovaný umělec československé avantgardy. Zabýval se nejen malbou, fotografií a koláží, ale i literární činností, psal statě, články i básně. Byl členem mnoha sdružení a směrů a jistě jedním z neoriginálnějších umělců období mezi světovými válkami. Jeho sídlem byla jak Praha, tak Paříž, kde také vymýšlí s Toyen nový směr artificialismus.

V době svých studií potkává mnohohrstevnatou scénu mladé generace sdružené do Devětsilu, on sám sem vstupuje v roce 1923. Toto období je plné názorových změn a počínajícího přerodu novou fází uvedenou manifestem poetismu⁷⁸.

V roce 1923 stojí Štyrský u přeorientování se Devětsilu od poetického naivismu k novému chápání obrazu a moderní tvorbě, která v sobě mísí „pozdně kubistické tvarosloví a obrazovou báseň.“⁷⁹ Postupně se tak osvobozují výrazové prostředky, Štyrský nachází i specifickou barevnost a zcela osobitě seskupuje obrazové plochy a barvy. Štyrský nyní pracuje s principy obrazové básně a právě poetistický přístup k obrazu, a vůbec k umění, dává vzniknout artificialismu.

⁷⁸ Více v kapitole 1.5. Artificialismus a Devětsil, s. 19.

⁷⁹ Vacková, K.: *Dílo Jindřicha Štyrského v proměnách meziválečné umělecké avantgardy*. Praha, 1997, DP, 67.

3.2.1. Teoretická díla

3.2.1.1. Manifest Obraz

V této době se Štyrský zabývá i literární činností a vzniká mnoho manifestů a přednášek (viz kapitola 1.), zejména o výtvarném umění. Většinou komentuje svůj výtvarný vývoj, ale i vývoj moderního umění (Obraz⁸⁰). V manifestu *Obraz*,⁸¹ který je jakýmsi výrazně typograficky členěným letákem s nápadnými hesly (odkaz na Teigovy Obrazy a předobrazy), mísí se zde devětsilské myšlenky s novým přístupem k závažnému obrazu jako k „reklamě a projektu nového světa“,⁸² který se bude šířit masovými médii a který „musí být aktivní, musí něco dělat ve světě, v životě.“⁸³ Obraz má mít praktickou funkci v životě člověka, má být masově šířen a dělat tak sám sobě reklamu. Mluví o funkcích obrazu⁸⁴ a o jeho účelu, člověk sám svým postojem určuje vyznění obrazu. Vyzdvihuje nutnost propagace a navazuje manifestem *Návrh nové zeměkoule*⁸⁵. Opět vyzdvihuje nutnost propagace umění a to pomocí obrazů, neboť ty dokážou popsat krásu světa, jsou to však moderní obrazy – „konstruktivní básně“⁸⁶.

Dalším důležitým prvkem, o kterém se mluví v *Obraze*, je písmo, které zde má praktickou funkci: „Mluví! Jaký ostatně je jiný smysl písma? U kubistů litery jen dekorovaly plochu svou moderní výrazností.“⁸⁷ Funkce písma v obraze je jasná – informuje, je jednoznačné, na rozdíl od ploch, linií, barev, tvarů, které si každý člověk vyloží po svém. Nový svět může budovat pouze nový člověk a to pomocí nového umění.

V manifestu Štyrský dělí umění na díla minulosti, která pouze reprodukovala svět, a na umění přítomnosti, což byla za a) fotografie a za b) výtvarnictví a poesie. Fotografie

⁸⁰ Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 9.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Více v Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 9.

⁸⁵ Štyrský: *Texty*. 10.

⁸⁶ Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 10.

⁸⁷ Ibidem.

sice také reprodukovala svět, ale daleko přesněji a dokonaleji, výtvarnictví a poesie byly „projekt nového života nové krásy nové hodnoty.“⁸⁸

V *Obraze* pracuje Štyrský s velmi výrazným grafickým ztvárněním: různé typy a velikosti písma, odsazení, členění. Jednotlivé oddíly jsou uváděny nadpisy (které někdy můžeme vnímat jako hesla), vytváří různorodé plochy v rámci textu tak, že je nejen člení odrážkami, odsazeními, mezerami atd., ale používá i různé typy a velikost písma. Text tak působí velice výtvarně, první strana není tolik přehlcena textem a převládá zde grafická stránka. *Návrh nové zeměkoule* je textem přesycen, není na první pohled tak výrazně graficky členěn a upoutává zejména hlavním nadpisem *Návrh nové zeměkoule*, ale vzápětí zjistíme, že je text naopak velmi důmyslně členěn tabulkami, upozorněními, slogany, příkazy, zvoláními, které ho činí velice zajímavým a čtivým.

V obraze se manifestuje nové umění s jeho syntézou textu a obrazu, kde dominantní je text (poesie, báseň), který se zkombinoval s dalšími druhy umění.

3.2.1.2. Manifest Obraz a manifest artificialismu a poetismu

Manifest Obraz měl s manifestem artificialismu jen málo společného. Hlavní rozdíl byl už v pojetí času, první hledí do budoucnosti, druhý se ohlíží zpět do minulosti. V *Obraze* Štyrský mluvil za široký kolektiv, za celou avantgardní generaci, v artificialismu jsou to subjektivní prohlášení ne víc než dvou lidí. Chápal artificialismus jako počátek nového chápání umění a uvědomoval si, že bude trvat, než bude přijato, věděl, že artificialismus bude individuálním směrem, nikoliv kolektivním. V *Obraze* bylo vyzdvihováno spojení poezie s jinými druhy umění, ale poezie byla nad nimi, v artificialismu se malíř je básníkem a obraz poezií, což Štyrský a Toyen dokazují svými lyrickými obrazy, *poetickou vizí světa*⁸⁹.

S manifestem poetismu ho spojovala představa nového umění, splynutí umělce a básníka, neoddělitelné, malíř zkrátka musí být básníkem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 20.

3.2.1.3. Alkohol a růže

Další manifest, jenž se zdá být na první pohled básní má poetický už název. Hned v úvodu prohlašuje: „Dnešek má nejzábavnější umění: Nemá umění. Život má p o e z i i.“⁹⁰ Poesie už sama o sobě v člověku evokuje něco zvláštního, uměleckého, odvádí člověka od běžných starostí... Poesie ale nyní tento význam ztrácí a dostává se i do běžného života, protože ji člověk potřebuje, je součástí života, který by byl bez ní nudný.

3.2.2. Výtvarná díla

3.2.2.1. Začátky – první polovina 20. let

Kubistické východisko existuje u Štyrského paralelně se zálibou v nových malířských technikách, což je dále rozvíjeno v surrealistickém období. Kubistické koláže (Zpěvačka, 1923) jsou kombinované s dalšími technikami - kresbou tuší, tužkou, grafickými technikami i akvarelem (obr. Jak jsem našel Livingstona, 1925), nebo je přidán další materiál. Dále tu jsou koláže z let 1923- 25, které se vyznačují horizontálně členěnou obdélníkovou kompozicí, srovnatelnou s kompozicí jeho pozdějších maleb⁹¹.

Jak píše Vacková,⁹² Štyrský nyní stojí před dvěma možnými cestami: první vede k nefigurativní pravoúhlé kompozici, horizontálně členěné, občas doplněné o odkaz na vnější skutečnost. Druhá cesta je opačná, odmítnutí abstrakce a přijetí obrazu jako básně, s jeho konkrétností, lyrismem a poetickou atmosférou.

Štyrský se zabývá kolážemi s motivem cest, kombinuje pohlednice, mapy, obrázky a fotografie z dovolené, aby tak navodil vzpomínky z cest na daleká místa. Vlna asociací se ubírá ke společnému tématu, kterým je cestování, dálky, exotika. To vše je kombinováno s písmem, jako nedílnou součástí obrazu, které má nejen odkazovat k realitě, ale i ke splnutí obrazu a básně. Tak vznikají první obrazové básně. Motiv exotiky a cest uvidíme v dalších kapitolách a dílech Štyrského.

⁹⁰ Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 11.

⁹¹ Vacková, K.: *Dílo Jindřicha Štyrského v proměnách meziválečné umělecké avantgardy*. Praha, 1997, DP, 65.

⁹² Vacková, K.: *Dílo Jindřicha Štyrského v proměnách meziválečné umělecké avantgardy*. Praha, 1997, DP, 65.

První náznaky artificialismu jsou však patrné v obrazech pocházejících někdy z let 1925-26, ty byly poprvé představeny v Galerie d'art contemporain v Paříži, na nich však byl ještě patrný vliv kubismu a devětsilského poetismu. A tak se zde mísily postkubistické postupy se vzpomínkami, které se manifestovaly všemožnými drobnými předměty v obraze, byli to právě ony milé suvenýry pro štěstí, s kterými přišel Devětsil (Zátiší, Květinové korzo v Cannes).

3.2.2.2. Téma krajiny v díle artificialistů

Štyrského pozornost se postupně přesunula k obrazům s motivy krajin (Krajina v oblacích 1925, Krajina na podnose, 1926, v příloze), že se jedná o krajinu, potvrzují i názvy. Není to ale krajina taková, jakou ji známe v plánech, je to krajina sestavená z různých útržků, neuchopitelná v prostoru, vznášející se. Do toho všeho sem vpadají zlomky architektury, shody a okna, která jsou v prostoru rozložená a detaily vlajek či žárovky (inspirace devětsilských básníků, např.: Seifertova báseň Žárovka ve sbírce Na vlnách TSF). A přesto se krajiny svým rázem liší a předznamenávají různé cesty. Štyrskému jde o úplné odlehčení, které umožňuje stříkání barev a éterická barevnost v přechodech ploch, ale i reliéfních nánosech barev. Štyrský od roku 1926 obraz oprošťuje od věcí, jejichž tvar znejasňuje tak, aby neodkazovali k realitě. Abstrakce se však pouze dotkl, nechtěl ztratit kontakt s předmětností. Pracuje s abstraktními architektonickými plochami, pod vlivem konstruktivismu (Laterna magika).

Cesta *Krajiny na podnose* vyjadřuje jeden ze dvou Štyrského přístupů, a vydal se po ní ještě v dalších obrazech z let 1927, např. *Na jezeře*, *Jinovatka*, *Nálezy na pláži*, *Utonulá*. Obrazy, které výrazově náleží ke *Krajině v oblacích*, jsou např. *Náměsíčná Elvíra*, *V mlze*, *Mořská kravata*, *Hnízdo nebo Chrpy*. Vnější a vnitřní prostor už nemá nic společného, v obraze už není blízko a daleko, tyto vztahy jsou zrušeny, není vazba mezi objemem a jeho částí, mezi tím, co je vepředu a co vzadu. Plošné plány se prolínají, stejně tak není jasné, kde jsou ukotveny motivy. Dosáhly propojení lyriky a hry.

V prvních obrazech ještě doznívá vliv Devětsilu s jeho touhou po dálkách a ikonografií, která s tím souvisela, např. vlajky, kompas a geometrická vytyčení. Příklad

toho můžeme vidět v Toyenině obraze *Korálový ostrov*, který přetíná rovník s nultým stupněm, u Štyrského *Jeskyně*, kdy je hlavní část obrazu dělena určitým pásmem nebo vytyčením cesty, nacházíme zde i jakousi geometrickou síť, nebo trojrozměrný výřez krajiny.



[2]Jindřich Štyrský: *Nálezy na pláži*, 1927, olej, plátno, 56 x 75 cm, katalog Artificialismus, s. 13.

Obraz *Na jezeře* už je zcela vymaněn z prostorových vztahů a pozadí je tvořeno jakousi změťí prostupujících se organických útvarů, na nichž plave jakýsi geometrizační tvar, který není jasně identifikovatelný, může to být lehátko stejně jako rozložená loď. Prostorové vztahy jsou již zcela rozvolněné. V artificialismu byly podnětné vzpomínky, které se zjevily z vědomí, a vracely se k jádru zážitku, a ty s sebou přinášely i nové a zvláštní tvary. Námět je teď chápán zcela jiným způsobem a je i jinak výrazově pojímán.

3.2.2.3. Prostor, povrch a morfózy skupenství

Stejně jako u Toyen, i u Štyrského panuje fascinace živly a jejich skupenstvím, nejčastěji jejich prolínáním. To umožňoval písek (poušť) a voda (nejčastěji mořská), jev fata morgana, který znejasňoval prostorové vztahy a vyvolával různé představy a vlastně v nich propojoval poušť a oázu. To samé splňovaly i mokřady, močály, tekuté písky atd. Artificialisté milovali ony morfózy skupenství. Vyjadřovaly totiž onu neuchopitelnost a beztvartost prostoru, to umožnilo Štyrskému přecházet od jemných, světlých ploch k pastózním a hrubým. Štyrský dokázal tyto dva protiklady spojit v dokonalou harmonii (srovnání K. Biebel báseň Protinožci ze sbírky S lodí jež dováží čaj a kávu, kde autor popisuje protiklad exotické země a Čech). Obrazy se často odehrávají na poušti, ve skalách či na ostrovech, jeho inspirací byla sdílená zkušenost Rimbaudova, když cestoval s karavanou pouští a zjevila se mu fata morgana. Tuto inspiraci můžeme vidět v díle *Harar* z roku 1927, ústřední motiv zdi mizí v „pozadí“ pouště, skrze bránu vidíme pole a jakési kameny.

Krajiny se neustále rozpínají do prostoru, do všech stran, úhel pozorování je z nadhledu. Části krajiny se rozplývají, prostupují se nebo se překrývají. V obraze *Nálezy na pláži* z roku 1927 je vidět široká vodní plocha a v ní se klikatí řeka, jako by se řeka vylévala ze svého koryta a byla následně ohraničena pouští. Po krajích řeky jsou vidět vyplavené předměty, nebo spíš jejich neidentifikovatelné části, možná to jsou zatarasy, mušle, kostřičky. Štyrský nově pojímá vztah celku a části, který je manifestován krajinou a zlomky drobných věcí, ty jsou na sobě však nezávislé. Obraz je opět pojímán pohledem z vrchu, to vysvětluje tehdejší záliba v leteckých fotografiích; nový úhel pohledu. Další nový pohled představovaly snímky pořízené pod vodou. Velké oblibě se těšily fotografie a krátké filmy zachycující podmořský svět. Voda má schopnost rozostřovat věci, zkreslovat prostorové vztahy a vzdálenosti a přesně tohle se hodilo artificialistům. Kombinace artificialistických děl s podmořskými fotografiemi byla i náplní šestého čísla ReDu z roku 1928.

V *Náměsíčné Elvíře* (1926) vidíme několik překrývajících se a prostupujících se ploch. Tento motiv můžeme spatřit i v obraze *Povodeň* (1927) v oválném tvaru, kde se proplétají a překrývají organické tvary ohraničené modrou linií. Štyrský se nyní zabývá

čistou vizualitou, inspirovaný předválečným abstraktním uměním, zajímaly ho barevné proměny prostupujících se ploch. V artificialismu ale dochází k zaoblení ostrých tvarů a vše se biomorfizuje. Štyrský nyní oproštuje formu od barvy, ta už na ní není závislá. Barva je nyní nezávislá a volně pluje obrazem. Z obrazu *Jinovatka* číší ještě více lyrismus, avšak lehce smutný, neboť úroda je zahubena mrazem, v obraze funguje bílá na bílé, jedna je pastózně nanesená, druhá je tenký bílý závoj v pozadí.



[3] Jindřich Štyrský: *Náměsíčná Elvíra*, 1926, olej, plátno, 72,8 x 116cm, katalog *Artificialismus*, s. 9.

V obrazech *Povodeň* a *Jinovatka* je Štyrský fascinován proměnou přírody a jejími procesy jdoucími ruku v ruce; jejím růstem, prorůstáním, ale i zánikem a tlením. Stejně tak ho zajímají změny skupenství. Obraz *Utonulá* charakterizuje onen artificialistický rozklad v plném květu a zároveň odkazuje na náměty expresionistů a prerafaelitů (Millaisova Ofélie). Tělo se rozkládá na organické tvary, Štyrský si lyrismus naplňoval svými obsahy. Později se tomuto tématu vrací v surrealistické kresbě (Záznam snu o utonulé ženě na konci 40. let).

Obraz jako by byl nestálý, prostor se chvěl a proudily v něm zlomky těles a útvarů. Prvky sami mění skupenství, tvar i barvu podle prostředí, kterým prochází. Onen vnitřní pohyb je způsoben schopností předem rozvrhnout formu (*Povodeň*, *Náměsíčná Elvíra*).

3.2.2.4. Cestování, dálky, exotika, moře

„Pro okouzlení není třeba bloudit Oceánií. Básník miluje dálku. Ne dálku v prostoru, ale v čase. ... Básníku, přijde-li kamkoliv, stačí svět, který si s sebou přinese.“⁹³ Tento výrok Štyrského ukazuje na velice oblíbený zdroj námětů artificialistů, jímž jsou daleké a cizí země, nejsou to však plátنا s realistickými krajinami, zachycujícími moře, přístavy a podobně, jsou to pocity ze vzpomínek, či evokace těchto dálných krajů. Tento *malíř-básník* již nemusí cestovat do exotických zemí a brázdit oceány, miluje nade vše onu dálku: „Ne však dálku v prostoru, ale v čase. Miluje zemi v jejím počátku a v jejím konci.“⁹⁴ Básník může být kdekoli si zamane díky své imaginaci: „Básníku, přijde-li kamkoliv, stačí svět, který si s sebou přinese.“⁹⁵ To demonstrují například obrazy *Nálezy na pláži*, *Stan*, *Protinožci*, *Jeskyně*.

3.2.2.5. Technika stříkání – jeden z důležitých aspektů Štyrského tvorby

Tuto techniku používá Štyrský v mnoha svých obrazech, zejména v letech 1926-1927. Přivedli ji do malířství 20. století Man Ray a Francis Picabia, Štyrský navázal na oba předchůdce a techniku dále rozvíjel po svém. Šlo mu odhmotnění a o dostání speciální světelnosti do obrazu. Zde se nabízí otázka, do jaké míry mohl předvídat výsledek. Do jaké míry byla technika v rukou autora a jakou roli hrála náhoda, či automatismus? Samozřejmě autor vybírá předměty, místo, kam je nastříká, a ovládá i koncentraci nástřiku. Je ale jasné, že přesný výsledek nemůže nikdy stoprocentně předvídat. Tato technika hraje v uměleckých dílech velkou roli. V obraze *Protinožci* (1926) vidíme několikero prolínajících se různobarevných ploch, na některých z nich jsou stříkané drobné detaily, připomínající drátky, či drátěnou láhev, která má okolo sebe hustě navrstvenou bělobu v několika oválných tazích. Ústředním tvarem jsou srdce, navrstvená na sebe pomocí šablony, jen nepatrně posunutá.

Technika stříkání se objevila v obrazech *Náměsíčná Elvíra* (1926), *Stan* (1927), *V mlze* (1927), *Chrpy* (1927), *Mořská kravata* (1927), *Rašelina* (1927), *Pomerančovník*

⁹³ Přednáška *Básník* In: Štyrský, J.: *Texty*. 2007, 25.

⁹⁴ Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 35.

⁹⁵ Ibidem.

(1927), *Hnízdo* (1927) a *mnoha dalších*.⁹⁶ V prvních obrazech je stříkání použito na pozadí, jež působí nestejně a kontrastuje s barevnou plochou vytvořenou klasickým nanášením barvy štětcem. Všechny vrstvy se vzájemně prolínají, každá však působí jinak – malovaná i stříkaná – a vzbuzují napětí obrazu.

Štyrský dále používá nejrůznější předměty, které následně přestříkává. Většinu z nich můžeme identifikovat. V *Náměsíčné Elvíře* jsou to části rostlin, hlavně větvičky s listy, *Mořská kravata* obsahuje zejména připínáčky a peří, peří obsahují také *Chrpy*, v *Rašelině* nalezneme sirky a špendlíky a v *Hnízdě* můžeme vidět stopy po přestříkaných drátcích a pletivu.

Tato technika umožňovala jiný výraz než klasická olejomalba. Teige přirovnával techniku stříkání u pozdějších obrazů artificialistů ke frotáži, oblíbené ve 20. století zejména u Maxe Ernsta, ale ta byla založena na jiném principu. Mnohem podobnější byla technika fotogramu, s kterou přišel Ray (dílo *Líbezná pole* viděl Štyrský na Bazaru moderního umění) a u nás ji využívali Rössler nebo Funke.

Výtvarný projev artificialistů byl velice sofistikovaný, to se projevilo i v barvě. Jak píše Štyrský v manifestu artificialismu: „Barva sama v sobě prodělala světelný proces (...) Hodnota valérů a transponování vyvolává lyrickou atmosféru.“⁹⁷ Obrazy celkově působily odlehčeným dojmem a výrazná barevnost se projevovala především v detailech. *Hnízdo* je toho důkazem, objevuje se zde celá přehlídka barev a tvarů. Na pozadí se prostupují jemné tóny zelené a modré, ty prostupují do ucelenějších výraznějších tvarů. I přes to, že je na obraze mnoho barev, působí jednotným barevným laděním.

Štyrského tvarová inspirace nevychází z reálných forem, ale z toho, co je mezi nimi a dále z energie reality. Tyto dvě inspirace se manifestují v jeho díle, každá samostatně. První tkví v plošných vztazích, v různých barvených polích a druhá ve stříkání přes předměty. Prostor nehraje žádnou roli, obraz nemá striktně dáno nahoře a dole,

⁹⁶ Srp a Bydžovská: *Jindřich Štyrský*. 2007, 110.

⁹⁷ Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 18.

skupenství i živly se prolínají. A to se týkalo i čtení obrazu, to bylo někdy znejasněné i podpisem, který byl u kraje v nejrůznějších polohách.

3.2.2.6. Přelom 20. a 30. let

Štyrský se navrácí z Paříže v roce 1928 a plynule se přeorientovává na surrealismus. Toyen se k němu uchyluje o něco později. Štyrský už své předmětové vztahy konkretizuje, což u artificialistické vzpomínky nebylo možné, a tvoří surrealistické novotvary a neuchopitelné předměty, které diváka znepokojují.

Znepokojující téma erotiky a smrti pozorujeme v litografii k *Židovský hřbitov* z roku 1928. Následující dva roky se věnuje především ilustracím, grafice a výtvarné práci pro divadlo. Erotika vstupující nyní do jeho díla je dalším znakem převládajícího surrealismu. Ta je patrná i u Toyen, kde má však roli vedlejší práce.

Na počátku 30. let se Štyrský vyrovnává se surrealismem, ač jej ještě stále kritizuje, a dalšími směry. Sílu artificialismu viděl v překonání kubistických prostředků, ke kterým se surrealismus nějakým způsobem navrácí (neskutečný prostor, rekvizity z mytologie, atd.). Štyrský je teď někde mezi artificialismem a surrealismem, zdrojem inspirace jsou mu sny a vhled do podvědomí, i když to popírá, dokazují to obrazy z roku 1931. Na artificialistickém pozadí leží organické tvary vegetace, skály nebo kůra. Prostorové vztahy jsou reálnější než v artificialismus, ale atmosféra obrazu a vztahu mezi zvláštními objekty je zneklidňující, což je znak surrealismu a vhledu do podvědomí.

A jsou to právě ilustrace k Lautrémontovi, které dokládají surrealistické znaky (o nich hovořím také v kapitole 3.). Předměty se konkretizují, lyrika ustupuje. Vidíme zde kosti rukou, páteře či kořeny, které jsou lehce tvarově deformovány, kresby ještě mají cosi z artificialismu, ale poetika Mardorora už nehraje na onu lyrickou notu. Štyrský však v této poloze zůstává a tvoří cyklus Apokalypsa, pomocí čehož vstupuje hlouběji do svého vědomí, což mu ukazuje další možnosti. I inspirace sny a podvědomím jsou další znaky toho, že je Štyrský ovlivňován surrealismem. Stále však to ještě nepřiznává a prohlašuje, že je pro něho stále větší inspirací vytržení z bdění, než výlety do podvědomí či halucinace.

3.3. Toyen (vlastním jménem Marie Čermínová, 1902-1980)

Byla významnou malířkou, která se pohybovala mezi Prahou a Paříží. Patří k jednomu z nejosobitějších umělců (umělkyní) mezinárodní avantgardy 20. a 30. let. Velice ji ovlivnilo a inspirovalo přátelství s Jindřichem Štyrským, které vzniklo v 1. polovině 20. let, a o několik let později i jejich společný směr artificialismus. Toyen však tvořila hlavně surrealistické obrazy. Nedlouho po válce se přesouvá opět do Paříže, kde tvoří doslova do posledních dnů svého života.

„Marie Čermínová nás dlouho žádala, abychom pro ni vymysleli s Nezvaletem nějaký vhodný pseudonym. Napadlo nás asi tucet jmen, žádné se jí však nelíbilo. Nám ostatně také ne. Až jednou. Seděl jsem s Mankou sám v Národní kavárně a Manka měla před výstavou. A nechtěla za nic vystavovat pod svým jménem. Když na chvíli odešla pro nějaký časopis, napsal jsem na ubrousek velkými písmeny TOYEN. Když si jméno po svém návratu přečetla, bez rozmýšlení je přijala a nosí je podnes; nikdo ji jinak neosloví a její pravé jméno je patrně jen na cestovním pase, který už je dávno neplatný.“

Jaroslav Seifert: Všecky krásy světa, Praha, ČS spisovatel, 1982, s. 343

3.3.1. Počátky tvorby

V rané fázi své tvorby (1923) se Toyen kloní ke kubismem ovlivněné abstraktně geometrické malbě s nádechem lyrické barevnosti (Jarmark, 1925). Poté se Toyen vrací k oné primitivistické fázi s jejími exotickými náměty, které se stále projevují v kubisticky laděných plošných uskupeních (Polykač mečů, 1925), obrazy jsou kombinací geometrických linií, které však působí velmi lyricky. Toto období je poměrně krátké.

V prvních pracích Toyen, z roku 1918, pozorujeme její úsilí přiblížit se, stejně jako to dělalo mnoho dalších jejích vrstevníků, současným směrům umění evropského, avšak brzy si hledá vlastní výtvarný jazyk. Směry⁹⁸, které dominovaly umění před první světovou válkou, byly po válce oslabeny názorovou krizí. Karel Srp v monografii o Toyen píše, že jedním z východisek této krize mohl být tzv. záměrný primitivismus, díky jeho potenciálu očištění tvaru i výrazu. K obrazu *Zátíší s masy ryb*, ze kterého výrazně vystupují detaily očí,

⁹⁸ Kubismus, futurismus, abstrakce

měla Toyen silný vztah a byl také zárodkem rysů, které se u ní objevovaly i později – vztah celku a detailu, či tvar plátna výrazných obdélníkových rozměrů. *Zátíší* bylo ovlivněno proudem, rozvíjejícím se na počátku 20. let 20. století, který díky své čisté prostotě působil velmi bezprostředně, a stal se tak terčem obdivu nejen Tvrdošijných, ale i začínajícího Devětsilu. Tento obraz naznačil další průběh jak jejího formálního směřování, kontrast detailu (očí ryb) s beztvarou hmotou (těla ryb), tak i obsahového, kdy byla přitahována živlem vody v jakékoliv podobě (moře, podmořský svět, tůň, jezero). Námětem ryb, které se objevují i v jejích dalších obrazech, se její dílo začíná i ukončuje.

Od roku 1922 se Toyen soustavně věnuje malířství, je to také rok, kdy se seznamuje s Jindřichem Štyrským a Jiřím Jelínkem, přičemž v pracích z této doby můžeme spatřovat určitou podobnost. V pracích Toyen se objevuje vliv Tvrdošijných, inspirace cestou po Jugoslávii a verzí kubismu, kdy je tato verze značně zjednodušená a prostor obrazu je dosti zploštěn, tvary jsou pojaty lapidárně. Silně rozvinutá imaginace Toyen ji nasměrovala od klasických námětů doby k odvážným tématům spojeným s erotikou, které se nejvíce rozvíjely na přelomu 20. a 30. let.

3.3.2. Vstup do Devětsilu a nové pojetí obrazu

V dílech z roku 1923, oproti dílům z předchozích let procházejí tvary značným zjednodušením, nejspíše vlivem purismu⁹⁹ (obrazy *Výstředník a Zmrzlina*). Díla z let 1923 představila Toyen na *Bazaru moderního umění*¹⁰⁰ (1923) a na *Novém umění* (1924), mnoho z vystavených děl se nedochovalo, ale jednalo se zejména o olejomalby a kresby. Vzniku obrazových básní¹⁰¹, tak jak je tvořili Štyrský a Teige, pouze přihlížela. Toyen pokračovala cestou, která byla vytvořena syntetickým kubismem a purismem (*Výstředník*), který ukazuje nové pojetí tvarosloví moderního umění. Srp píše o přehodnocení moderního umění a o vytyčení hranice mezi předválečným

⁹⁹ Purismus byl doménou zejména umělců orientovaných na Paříž, jako na centrum umění i po první světové válce.

¹⁰⁰ *Bazar moderního umění* byla velmi důležitá výstava *Devětsilu*. *Nové umění* byla brněnská obdoba *Bazaru*.

¹⁰¹ Obrazové básně prohlásil v roce 1923 Teige novým uměleckým trendem.

„formalismem“¹⁰² a aktuálními „obsahy“, které do umění přinesli mladí umělci¹⁰³, také zdůrazňuje, že umělci po skončení války nezačínali „od nuly“, ale k dispozici jim byly všechny směry (od postimpresionismu ke kubismu – bráno synchronně), které nabízely mnoho možností k tvorbě vlastního výtvarného jazyka. Jako příčinu rychlého vývoje Toyen vidí Srp historické a teoretické zmapování dějin moderního umění, což vedlo obecně k rychlému zorientování se v nejrůznějších směrech. Teige komentoval obraz *Výstředník*, vystavený na *Bazaru moderního umění*, který byl kompozicí horizontálních, vertikálních i zešikmených ploch, jejichž barevnost byla jemná, bez modelace stínem, kdy diváka zaujaly šedé, pískové a lomená zelená, nebyla to kubistická konstrukce, světelné barvy pokrývají jasně vymezené geometrické plochy, které se však ke kubismu vztahují.

Vstupem Štyrského a Toyen do Devětsilu začala více konfrontovat díla s mezinárodní uměleckou scénou a tito dva umělci, spolu s Josefem Šímou, naznačili směr, kterým se nyní měli členové Devětsilu ubírat. Srp píše, že na pozadí jakéhosi „univerzálního evropského stylu, rozvádějícím podněty syntetického kubismu a abstrakce, si Štyrský a Toyen záhy našli vlastní stanovisko, založené na spojení purismu a dobového civilismu, vrcholícího v českém umění v letech 1923-1925, tedy před jejich společným odjezdem do Paříže.“¹⁰⁴ Toyen volí ve Výstředníkovi jinou formu, než je dosavadním zvykem, námětem se stává sám tvar, kompozice je složena z diagonálních ploch.

Toyen se v poválečném kubistickém tvarosloví nenašla a tak na nějakou dobu (od 1924) přesunuje svou pozornost od maleb k drobným kresbám, které měly charakter lidového naivismu a byly i jakousi odezvou pozdního díla Rousseauova, přičemž se současná avantgarda (1923) ubírala jiným směrem. V obrázcích však bylo něco z prostého neškoleného umění, tento zájem však na druhou stranu Devětsil s Toyen sdílel. Toyen zde představuje jakési snění o vzdálených exotických zemích, Nezval to nazval „poesí cestopisného snění“¹⁰⁵, to byly představy i členů raného Devětsilu (Biebel – vydal se na cesty do exotických zemí). Ale přesto se lišily její výrazové prostředky od ostatních malířů

¹⁰² V kubismu, futurismu a expresionismu.

¹⁰³ Generace, formující se během války, do které kvůli nízkému věku nemusela.

¹⁰⁴ Srp, K.: *Toyen*. 2000, 22.

¹⁰⁵ Srp, K.: *Toyen*. 2000, 24.

svazu, kteří využívali zejména obrazové básně, které měly popřít závěsný obraz. Toyen si při cestě do Paříže skicovala množství scén (varieté, pouliční představení, památky), jež uviděla, a které následně sloužily jako zdroj naivizujících maleb. Cesta do Paříže byla velice silným zážitkem, který ovlivnil celou Toyeninou pozdější tvorbu. Srp nevidí naivizující obrázky v souvislosti s opožděnou reakcí malířky na proletářský program svazu Devětsil z let 1920-22, ale spíš ho chápe v souvislosti s Teigovým prohlášením, že „*klauni, tanečnice, akrobaté a turisté jsou moderními básníky*.“¹⁰⁶ Erotičnost Toyeniných obrazů z let 1925 souvisí s přechodem Devětsilu od proletářského zaměření na smyslová pozitiva světa s cirkusy, zábavami, karnevaly, které měnily obyčejnou šed' všedního dne v něco svátečního.

3.3.3. Jarmark, cesta do Paříže a zrození artificialismu

Hravost děl z let 1925 přešla i do prvního nefigurativního obrazu *Jarmark* (1925), kdy jsou jednotlivé prvky (vlnky, kruhy, diagonální, horizontální a vertikální pásy) k sobě složeny do skládačky a připomínají ruch tržiště se všemožnými stánky a jejich plachtami. Všechny barevné tóny a tvary jsou vyvážené, žádný ploše, ke které se opět vrací, nedominuje, a Toyen se tak znovu zajímá o principy moderního obrazu. Srp říká, že Jarmark nastartoval nový směr, kterým se Toyen začala ubírat, v *Jarmarku* spojila jednotlivé části do účinného celku.

V této době (1925-28) také přímo spolupracuje se Štyrským na návrzích obálek knih, které jsou vytvářeny kombinací fotomontáže s pravoúhlými abstraktními plány, podle toho lze také určit, od koho pochází jednotlivé motivy a určit tak okruh námětového východiska. Srp se domnívá, že: „(...)tvar rozevřeného padáku, ohňostroj a hrací karty mohou představovat některé příklady, jež našly přímou odezvu v obrazech Toyen z artificialistického období, zatímco osamocené oko se u Štyrského a Toyen objevilo přibližně ve stejné době (kolem roku 1930) na obrazech a kresbách.“¹⁰⁷ Dále se v těchto návrzích knižních obálek objevují další motivy, které pro ni budou významné i v pozdější práci. V koláži *Lady Hamilton* podle básně Tristana Tzary se zvyšuje míra metaforičnosti,

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Srp, K.: *Toyen*. 2000, 37.

kdy jednotlivé výstřižky nejsou jen kladeny „vedle sebe“, ale významově propojeny. Tato koláž obsahuje i náznak ženského torza v háčkovaných šatech, přičemž tento motiv byl později pro Toyen klíčový.

Vlivem přestěhování se do Paříže v doprovodu Jindřicha Štyrského, ke konci roku 1925, se u Toyen následujícího roku probouzí nový výraz. Dříve naivizující obrazy se nyní abstrahují a rozvíjí se i geometrizační tvarosloví, což se dá přičítat vlivu pařížské avantgardy. Cestou čisté abstrakce se však Toyen nevydala (pouze několik obrazů). Srp míní, že se pomocí nich vyrovnávala s oproštěním se od figurálních scén. Tento rozdíl vidíme například v obrazech *Cirkus Conrado* a *Jarmark*, kde Toyen vstřebává nejrozličnější vlivy. Další rozdíl vnímáme zase v porovnání obrazu *Jarmark* s obrazem *Tobogan* či *Potápěč* (oba 1926), v *Toboganu* se malířce podařilo více propojit tvar a prostor (pozadí), geometrizační souhru dynamizuje křivka.

Po této krátké etapě abstraktní malby opět proniká do Toyeniných obrazů konkrétní námět, což je vidět zejména v obrazech *Potápěč* a *Piková dáma* (oba 1926). *Karta* a *Skafandr* přispěly k svébytnosti kompoziční skladby, která je už však velmi vzdálená původní předloze. Tyto motivy kolísaly mezi plochou, která se rozpadala mezi prostorem, jenž byl nově pojatý. U *Pikové dámy* se plošný motiv zhmotnil v prostoru a u *Potápěče* se části skafandru osamostatňují, z některých vzniká typografický znak, který předjímá druhou fázi Devětsilu. I tyto obrazy se stávají v práci Toyen odrazovým můstkem jejího dalšího směřování, kdy se abstraktní tvary prolínají s konkrétními, které jsou ještě jasně vymezeny v pravoúhlé skládáče, plány jsou ostře vymezeny a námět je rozpoznatelný, ať už se jedná o znak listu na hrací kartě či malé rybky v obraze *Potápěč*.

Srp uvádí, že ještě není zcela jasné, do jaké míry participoval na názvech děl Vítězslav Nezval, který byl v přátelském vztahu jak s Toyen, tak se Štyrským. *Piková dáma* se však objevuje v jedné Nezvalově básni z téhož roku. Obraz *Piková dáma* maluje v témže roce i surrealista Georges Malkine, obraz je velice inovativní co do formy, jelikož je kombinací malby a koláže, která byla v polovině dvacátých let velice netradiční, přičemž malíř využívá motiv zrcadlení karet, který mu asociuje zrcadlení na vodní hladině. Srp se domnívá, že: „Malkine je možná jediným malířem z období formujícího se surrealismu,

jehož práce z roku 1926 volně souvisely s pařížskými obrazy Štyrského a Toyen.¹⁰⁸ Obrazy z tohoto Malkinova období spojoval s díly české dvojice zájem o abstraktní tvarosloví ve spojení s útržky reality. A právě na vztah mezi surrealismem a abstrakcí, který se v polovině 20. let projevoval v Paříži, reagovali Štyrský a Toyen založením nového směru – artificialismu. Ten uvedli díly, která byla představována v malých pařížských galeriích. Jedna z prvních veřejných výstav se odehrála v Galerie d'art contemporain, Galerie Vavin zase zpřístupnila díla artificialismu už v jeho rozvinuté podobě.

3.3.4. Artificialistické období

Od roku 1926 měl být artificialismus třetí, alternativní cesta, vedle abstrakce a surrealismu. Štyrský píše o novém směru roku 1927 text¹⁰⁹, který byl otištěn v prvním čísle časopisu *ReD*. Mělo se jednat o jakési distancování se obou malířů od právě probíhajícího hnutí, které bylo zastřešeno tímto směrem a aktivně se zapojilo do uměleckého prostředí. Srp říká, že hnutí odráželo „českou mentalitu“¹¹⁰, každý vystupoval sám za sebe, ale Štyrskému a Toyen se podařilo proniknout na pařížskou scénu a uspořádat zde několik výstav. Artificialismus se zbavil jak vlivu abstraktního umění, tak surrealismu, jehož formální pojetí bylo podle Štyrského historizující, ale na druhou stranu stát mimo tyto dva hlavní proudy v umění bylo velice těžké, protože se tak oba malíři dostali mimo podporu okolí. Štyrský však odhadl další směřování umění i ve 30. letech.

Podle Štyrského prohlášení byla hlavní myšlenka artificialismu postavena na obrazivosti a vzpomínce, jakožto tvůrčímu podnětu a opačnému pólu paměti s její omezující úlohou. Toyen uchopuje vzpomínku po svém, pracuje s ní jinak než ve svých naivizujících obrazech, není to banální vzpomínka na dětské zážitky, nyní vzpomínka směřuje dále a hlouběji, k vzdálenějším zdrojům imaginace a za vlastní zkušeností. Srp vidí jistou podobnost práce Toyeniny s prací Josefa Šímy, která se týká nového přístupu

¹⁰⁸ Srp, K.: *Toyen*. 2000, 46.

¹⁰⁹ Rozebrán v kapitole 1. 2., Štyrský: *Artificialisme – Kubistické východisko a vznik artificialismu*, str. 13.

¹¹⁰ Srp, K.: *Toyen*. 2000, 48.

k obrazu, oprošťují se od zážitků z přírody, Toyenina práce je však: „odhmotněnější a subtilnější, nesměřovala ani k archetypům, ani k mytologii.“¹¹¹

Artificialističtí malíři se oprostili i od závislosti na skutečnosti, a tím získali jistou svobodu, Štyrský to nazval „abstraktním vědomím reality“¹¹², což umožnilo vznik zcela nového tvarosloví, které se distancuje od reality i umělé přírody. Přesto všechno zde spatřujeme jisté napětí mezi konkrétními novotvory artificialistů a tím, co představují, tedy vzdálenou ozvěnou částí skutečného světa, tyto předměty reálného světa se však vznášejí mimo veškerý čas a prostor.

Vztah artificialismu a automatismu spojuje práce s nevědomím, ke kterému však každý přistupuje odlišně. Artificialisté spíše čekají na obrazy uvolněné z nevědomí a skrze ně se budou zhmotňovat, kdežto automatismus byl postaven na instinktivnosti a spontánnosti kresebného procesu.

Teige se snažil najít místo artificialismu (kterým se zabýval od roku 1928) mezi abstrakcí a surrealismem, přičemž nechtěl, aby se od žádného z nich zvrtnul, i když je paradoxem, že nakonec byl stejně tento směr chápán jako přechodný od kubismu k surrealismu. Artificialismus se dotýkal abstrakce tím, že nezobrazoval skutečnost, a surrealismus tím, že se povznese nad smyslové schéma díla a pracoval s tématy, která se vynořila z imaginace.

Toyen na první veřejné výstavě artificialismu v Galerie d'art contemporain (1926) představila přes třicet obrazů z předchozích dvou let (1924-26). Vedle naivistických obrazů zde byla i artificialistická díla, rychle se přizpůsobila novému směru, což se projevilo uvolňováním ze závislosti na realitě, kdy tato složka tvořila jeden plán, který se spolu s abstraktním plánem značně rozvolnil. Vznikají nové vztahy mezi plány, které jsou dány zejména tím, že každý plán pracuje s vlastním časoprostorem.

¹¹¹ Srp, K.: *Toyen*. 2000, 48.

¹¹² *Ibidem*.

3.3.5. Poušť a moře – přechody mezi skupenstvími

Obraz *Fata Morgana* a *Korálový ostrov* (oba 1926) lze uvést jako první čistě artificialistická díla, Srp zdůrazňuje nejen Toyeninu citlivost ve vztahu k malbě s její hmotou barvy, opuštění striktní geometrizace, ale hlavně zdůrazňuje dva klíčové náměty – poušť a moře, které se však už v náznacích objevovaly v předchozím období. Tyto náměty se rodí z abstraktního pozadí tónově velice neutrálního, zároveň byla zdůrazněna barva jako materiál s jejím postupným usycháním na plátně. Z mlžného modravého oparu pozadí *Korálového ostrova* se vynořují částečně geometrizované plochy pouště, zeleně a moře, přičemž se postupuje od beztvareho a tónově neutrálního k pravoúhlému a jasně barevnému. Geometrizované tvary jsou zjemňovány úhlopříčným oddělením ploch, zaoblenými rohy a akcentem červených puntíků odkazujícím ke korálům jako nejvrchnějšímu a závěrečnému nánosu barvy. Srp vidí jako jádro celého obrazu výrazný modrý obdélník, který vztahuje ke Štyrského obrazu *Krajina* (1923), jenž volně navazuje na Picassovu *Továrnu* (1909), s jeho, devětsilskými malíři obdivovanými, zjednodušenými objemy architektury i krajiny a pojetím světla.

Vytvoření hloubky u artificialistických obrazů spočívalo v překrytí plánů s vlastním časem a prostorem, jako jakési vrstvení jednotlivých částí podle stáří. Nový tvar vzniká prolínáním různých samostatných ploch, které jsou ovlivněné tím, co je „pod nimi“ a zároveň „nad nimi“. A proto je tvar nestálý a balancuje mezi tvarem, který se na jednu stranu ustaluje, na druhou stranu rozpadá, je celistvý a zároveň fragmentární, ale částečně předmětný i abstraktní, to zajišťuje i dynamiku obrazu. Toyen pracovala s beztvarostí vody a písku a geometricky pouze občas ohraničila okraj barvy, která se pomalu na plátně ustálila.

V některých pracích se u Toyen stává námětem ono „přecházení jednoho skupenství v druhé“¹¹³, jednou voda pohlcuje břehy, jindy útesy vystupují z moře. Zajímavým prvkem je horizontální linie nebo osa obrazu, která je okótovaná nultým stupněm, čímž připomíná zeměpisné atlasy a mapy a odkazuje tak k vnější realitě, jestli udává přesnou polohu, se však můžeme jen domnívat.

¹¹³ Srp, K.: *Toyen*. 2000, 53.



[4] Toyen: *Fata morgana*, 1926, olej, lepenka, 53 x 44cm, katalog *Artificialismus*, s. 18.

Po roce 1926 zajímá Toyen hlavně kontrast dvou živlů – vody a země, toto napětí mezi živly, které v jejích obrazech můžeme spatřovat, se projevilo zejména v *Korálovém ostrově* a *Fata morgane*. Zde však nejsou ještě tyto živly propojeny, jak tomu bude v obrazech z následujících let. Toyen začne živly míchat tak, že stvoří jakési vlhkou a mokvající hmotu, která předměty částečně pohlcuje a částečně nadnáší, na obrazech už to tedy nebude oddělené moře od pevniny či pouště, ale spíše „močály, bažiny, tůně, jezera, zálivy a moře(...)“.¹¹⁴ Srp píše, že v obraze *Korálový ostrov* z vody vzniká hmotná část, a ve *Fata morgane* se do pouště projektuje studna v oáze.

Poušť u Toyen hraje velkou roli jako jedno z hlavních témat, přestože Toyen nikdy žádnou poušť nenavštívila, což ale souviselo i s tím, že básník mohl cestovat krajinami mysli. V artificialismu poušť chápe jako prostupování jednotlivých plánů s jejich

¹¹⁴ Ibidem.

konkrétními objekty, na rozdíl od surrealistického období, kdy s ní pracovala jako s iluzivní projekcí. Artificialisté kladou velký důraz na obrazovou rovinu, jako počáteční stav, začínají od nuly a postupně na sebe kladou jednotlivé vrstvy, buď hmotově oddělené a jasně definované, nebo transparentní, které částečně odkrývají vrstvu pod sebou. S tím souvisí i distance od iluzivního prostoru, z kterého se snažil před válkou vymanit i kubismus. Dva výše zmíněné obrazy předznamenávají období (r. 1927-1929), kdy u Toyen vrcholí příklon k estetice artificialismu. Toyen nejprve postupovala od shluků hmoty k horizontálním liniím v obraze *Korálový ostrov*, ale už v obraze *Rýžové pole* (1927) nachází jemnější polohu a ono amorfnní pozadí přechází ke skvrnám, které jsou pojaty hapticky. Na některých místech se tvar otevírá a propojuje se tak s pozadím. Výrazným prvkem jsou zde stále horizontální linie a hmotově výrazné body – zrnka rýže: „Obraz se stal nositelem mnohem širšího spektra senzuálních vlastností.“¹¹⁵ Barevnost je velmi jemná, až potlačená, z monochromní šedi pozadí vystupuje běloba, zeleň a okr. Srp si také všímá potlačení červené barvy, která je spojena pouze s detaily, je jakýmsi akcentem, v letech 1926-27 je použita pouze na drobnosti, linie či body (*Korálový ostrov*), od roku 1929 se opět stává výrazovým prostředkem (*V parku*), například jako komplementární kontrast k zelené.

3.3.6. Svět pod hladinou

Dalším výrazným motivem je podmořský svět, a to nejen protože Toyen milovala vodu v jejím kapalném skupenství, ale hlavně z toho důvodu, že pohled pod vodou byl rozostřen a nabízel tak jiné chápání prostorových vztahů, ty byly v podstatě smazány (*Akvárium; Vrak, oba 1927*). Povrchové linie či pravé úhly v obrazech ukázňují změt barevných podmaleb, které jsou tvořeny lazurami. Toyen uchvacovalo vlnění, které často znázornila linií. Srp píše, že se Toyen v některých artificialistických dílech zřekla jakéhokoliv prvku, který by odkazoval k vnější realitě, aniž by její vyjadřování bylo abstraktní.

Srp také zdůrazňuje geometričnost v motivu šachovnicového modelu, který se v určitých obměnách manifestuje například v *Tobogánu, Holandské krajině, Korálovém*

¹¹⁵ Srp, K.: *Toyen*. 2000, 55.

ostrově atd. a kontrastuje tak s okolní amorfnní hmotou. Z tohoto kontrastu těží Toyen i později, protože se v šachovnici setkávají racionální geometrizace a hapticky i lazurně pojatá plocha, které tvoří úžasné napětí.

Závěr artificialistického období rozebírám v kapitole 3. Na rozdíl od nehmotných předmětů v roce 1927, na počátku 30. let předměty získávají jasné kontury a plasticitu. Vznikají také obrazy, které se velice podobají krajinám, což se na začátku 30. let velice silně projevuje, a ač to odmítají, je zde už vidět nepatrný vliv surrealismu.

3.4. Názvy obrazů a básně v artificialismu

Artificiální obrazy byly vždy označeny přesně určujícím názvem, který obraz ještě dál posouval. Název hrál u artificiálních obrazů důležitou roli, jejich vztah řeší Štyrský v manifestu artificialismu. Vztah obrazu a jeho názvu není tradiční, jako tomu bylo dříve, kdy název kopíroval to, co bylo v díle zobrazeno: „Pojmenování obrazu není opsáním ani názvem syžetu, ale udáním charakteru a direktivou emocí.“¹¹⁶ Syžet rovná se obraz. Název nepopisoval zobrazení. Teige přináší důležitou teorii, významnou i pro poetismus, týkající s vztahu básníka jeho role při pojmenovávání díla. V artificialismu je název a dílo sloučeno obsahově, nikoliv jen formálně, stejně jako malíř a básník. Název tak sjednocuje „skutečnost a sen, dojem a vzpomínky.“¹¹⁷ Štyrský a Toyen podle Teiga neopisují názvem syžet, ale pojmenovávají ho, tvoří jména. V době artificiálních děl, která byla kritikou přijímána, se řešily i názvy a jejich nutnost, na něž už se názory různily. Například podle Josefa Čapka¹¹⁸ byly názvy zbytečné, protože strhávaly diváka, aby v obrazech hledal předmětnou skutečnost.

Názvy však posouvaly tyto obrazy za hranici pouze zrakového vnímání. Štyrský vymýšlel originálně a pečivě názvy děl, neboť sám byl básníkem. I pojetí názvů se u Štyrského vyvíjí, pojmenování postupně uvolňuje a rozšiřuje jeho pole. Název je další složkou obrazu a další možností porozumění. Štyrský v *Artificialisme*¹¹⁹ kritizoval

¹¹⁶ Přednáška Artificialisme In: Štyrský, J.:*Texty*. 2007, 18.

¹¹⁷ Karel Teige Doslov In: Vítězslav Nezva I- Karel Teige: Štyrský a Toyen. 1938, 139.

¹¹⁸ Čapek Z *pražských výstav* In: Srp a Bydžovská: *Jindřich Štyrský*. 2007, 120.

¹¹⁹ Přednáška Artificialisme In: Štyrský, J.:*Texty*. 2007, 35.

vyprázdněné hromadění názvů, které pozbyly vazby na pravou podobu věcí, i když své tvrzení později přehodnocuje. Proces tvorby obrazu byl tvořením něčeho nového, stejně tak stvoření názvu, neboť nová věc si žádala nové pojmenování. Stejně jako originálně pojaté obrazy byly originálně pojaty i jejich názvy, které nastolovaly nový, daleko širší a volnější vztah obrazu a pojmenování, založené na vnitřním sepjetí, nikoliv na vnější podobnosti.

Podobnost či dokonce shoda názvů artificialistických obrazů s názvy básní Vítězslava Nezvala není náhodná, vždyť to byla generace vyznávající podobné názory, zažívající podobné pocity. Nezval často podle názvů artificálních obrazů vymýšlel celé básně. Později, u surrealistických děl, z poloviny 30. let, už byl přímo požádán o vymyšlení názvů (tyto Názvy - básně pak byly i souborně prezentovány). Nezval napsal ke Štyrského obrazům šest básní (*V botanické zahradě, Mořská kravata, V mlze, Krápníková jeskyně, Hnízdo, Chrpy*)¹²⁰ a k Toyeniným o dvě více (Čajovna, Po vinobraní, Samota, Cigaretový dým, Podzim, Vřesoviště, Vrak, Akvárium)¹²¹.

Můžeme vznést polemiku, že názvy děl odkazují k vnější realitě, ale artificiální obrazy na ní založené nejsou, jsou naopak výplodem vnitřního světa, myslí. Básník se však ztotožnil s malířem a to, co má uvnitř a co chce sdělit, se manifestuje navenek obrazem - básní. Básně jsou pocitem z obrazů, který vzniká zase jen uvnitř. Často jsou tématem roční období, hlavně podzim s jeho melancholií a tlením. S obrazem nyní tvořil pouto název, sám o sobě je jakousi minimalistickou básní, teď se navíc ještě připojuje skutečná báseň, kterou přidal Nezval. To znamená, že artificialismus působí na daleko širší pole, k obrazu se nyní váže báseň „a jejich spojení vytvářelo vnitřně provázaný významový celek slova i obrazu.“¹²² Tato vazba však nebyla hned veřejně ukázána, básně byly recitovány Nezvaletem až na vernisáži v Aventinské mansardě.

Některé z názvů, potažmo básní, jsou hravé, či jen slovní hříčky, jiné jsou svou náladou spíše melancholické. *Mořská kravata* se vztahuje k Rimbaudovi a dále si hraje

¹²⁰ Srp a Bydžovská: *Jindřich Štyrský*. 2007, 124.

¹²¹ Idem, 114.

¹²² Idem, 124.

s podobností slov kravata a kreveta, zároveň odkazuje k obrazu, kde si vybírá jeden z tvarů a ten popisuje. K názvu připisuje Nezval báseň:

Mořská kravata

Vítězslav Nezval

Krásná sebevražednice

Otírá na břehu boky z nichž se kouří

Její duše

kravata zapomenutá v moři



[5] Jindřich Štyrský: *Mořská kravata*, 1927, olej, plátno na lepence, 45 x 55cm, *Srp: Jindřich Štyrský*, 2000, 128.

Báseň *V mlze* je opravdu jen kratičkým čtyřverším, které na začátku hraje na smutně laděnou notu, ale poslední verš celou báseň přehodí do radosti a naděje.

V mlze

Vítězslav Nezval

Čas vzpomínek

Není jich

Ale kdo miluje

vypouští rakety v listopadu

V *Chrpách* se Nezval nechává inspirovat barevnou stránkou obrazu, nejsilnější je vjem kontrastu červené a modré, které prosvítají pod stříkanou vrstvou obrazu. Hraje si také s podobností slov červenec a červená. Modrá na obrázku mu evokuje blankyt nebe. Další evokace je tvarová a hovoří zde o květinách a vějířích, což jsou právě ona pírká sestavená do kruhu a představující tak květiny, chrpy, pro modrou, která prosvítá ze spodní vrstvy. Nezval hovoří i o světle, protože chrpy, mihotající se na obraze jsou jediným světlým místem v šedohnědé ploše stříkané barvy.

V *Cigaretovém dýmu* Nezvalovi celkové ladění obrazu evokuje barvu kouře opia, do kterého je vše zahaleno. Rozeznáváme jen zlomky věcí, patrné je stříkání přes gázu se síťovanými oky, což také Nezval hned zapojuje do básně. Tvary kónicky se zužující a světle oranžové evokují stínidla lamp v tom kouřovém oparu, ale zároveň vše působí jako obraz krajiny s mořem a plachtami lodí a vln moře.



[6] Toyen: *Cigaretový dým (V mlze)*, 1927, olej, plátno na lepence, 35 x 65cm, katalog *Artificialiasmus*, s. 22.

Vrak je krásným příkladem oné pozměněné perspektivy pod vodou, jež věci lomí, a která tak fascinovala zejména artificialisty. V tomto duchu se odehrává i báseň Vítězslava Nezvala. Artificialisté vidí jistý druh fata morgány i pod vodou, potápěčům se zdá, že vidí zlomky bájně Atlantidy a mísí se zde dění okolo paláce s děním pod mořem, holubi se mísí s korály a mořskými koníky. Části paláce, věže a balustrády, tu nehnutě stojí a mezi nimi plyne podmořský život jejich obyvatel.

Evokace čistě vizuální se projevuje v básni *Podzim*. Ústředním motivem je tlející cihlová a hnědavá, evokují rozkládající listí a v hrobech těla. Obdélníkové plochy evokují básníkovi hroby a zeď, na níž je přestříkáno cosi organického, co působí jako plazící se rostliny po hřbitovní zdi. Uprostřed je hnědý obdélník – vrata a tenký bílý stříkaný pruh, který je jediným světlem v té podzimní náladě, nám evokuje okno.

3.5. Shodné a odlišné prvky v tvorbě Štyrského a Toyen

Myšlenka zrcadlení

Na artificialismu jako svébytném směru se jistě projevilo i to, že to byl směr pouze dvou umělců, kteří velmi úzce spolupracovali, spojovaly je názory, myšlenky i zkušenosti. Vzájemně se ovlivňovali a zároveň vyhraňovali v tehdejší avantgardní společnosti umělců, jak v Praze, tak v Paříži. Nelpěli na všeobecné známosti, či rozšíření skupiny, unikátní v rámci směru byli právě v tom, že neměli téměř žádný okruh stoupenců, následovníků atd. Směr byl, například oproti poetismu, velice uzavřený a úzce profilovaný, vlastně směr dvou a pro dva členy.

Stejně tak stěžejní období artificialismu, směru jasných pravidel a názorů, trvalo tři roky, 1926-1928. Následujících pět let už spíše dozníval a pozvolna se přetavoval a přijímal prvky surrealismu. Artificialismus byl definován nejen obsahem, ale do posledního detailu i formou. Blízkost obou autorů vyvolal u některých kritiků názor, že je jejich díla možná zaměnit (a rozlišit pouze pomocí podpisu). Byl směr tak jasně definován a následně v obrazech realizován, že šla osobitost stranou a výsledek byl vlastně jakousi kolektivní

prací? Zcela jistě bychom se této myšlence, kterou nadnesl literát a publicista Richard Weiner v Lidových novinách v recenzi pařížské výstavy,¹²³ nemuseli u některých obrazů bránit. U Teiga nebo Nezvala to byly naopak dvě nezaměnitelné osobnosti s díly, v nichž našli mnoho rozdílů.

Na přelomu 19. a 20. století byla tato odosobněnost velice žádoucí. Srp mluví o „myšlence zrcadlení jedné osobnosti v druhé tak, že se doplňovaly a podněcovaly.“¹²⁴ Každé dílo však bylo jedinečné a nezávislé na ostatních, což bylo dobře patrné zejména na společných výstavách. Zde bylo na jedné straně jasné vidět, jak se autoři ovlivňovali i lišili, přestože oba vycházeli ze stejných vnitřních zdrojů, jejich vyjádření bylo odlišné. To jde nejlépe srovnat u děl se stejným námětem. Odlišnosti nacházíme i v technice, Toyen nechala barvu stékat po povrchu, Štyrský ji stříkal přes předměty.

Různost přístupů k pojetí i technice obrazu

Jak už jsem psala výše, Štyrský a Toyen byli jedinými představiteli směru, přesto se jejich přístup k tvorbě lišil, což se dělo už od počátků jejich spolupráce. Neznamená to, že by se však neovlivňovali, jejich tvorba si je názorově blízká. V roce 1926 probíhá jejich první společná výstava, která mapuje jejich tvorbu od počátku až k prvním artificiálním obrazům, které v té době vznikaly. Štyrský vyšel z principů kubismu, Toyeniným východiskem byl poetický naivismus, ale také geometrická abstrakce, jejichž jakási syntéza vedla k artificialismu. Přesto, že je jejich výtvarný projev rozdílný, shodují se v názoru teoretickém.

Pařížské výstava v jejich ateliéru na Montrouge na podzim roku 1926 měla takový úspěch, že už za měsíc měli další výstavu v nové Galerii d'art contemporain. Zde Štyrský předvedl 26 prací, přičemž téměř všechny pocházely z posledních dvou let, objevily se zde již artificialistické obrazy jako *Náměsíčná Elvíra* či *Protinožci*. Toyen předvedla 31 děl různorodějšího charakteru, byly tu práce z období poetického naivismu jako *Tanečnice*

¹²³ Srp a Bydžovská: *Jindřich Štyrský*. 2007, 119.

¹²⁴ Srp a Bydžovská: *Jindřich Štyrský*. 2007, 119

nebo *Cirkus*, přes práce hlásící se ke geometrické abstrakci jako například *Tobogan*. Dalším typem byly obrazy, na kterých se setkává geometrická kompozice spolu s naivizujícími motivy jako u *Potápěče*. A následovala její verze artificialismu v obrazech *Fata morgana* a *Korálový ostrov*. A právě už v rané fázi artificialismu je patrná odlišnost mezi pracemi Štyrského a Toyen, kterou můžeme pozorovat například u raných artificiálních obrazů *Náměsíčná Elvíra* a *Fata morgana*. Štyrského obraz *Náměsíčná Elvíra* dělaný technikou rozprašování působí velice poeticky, až snově, což je dáno jak formou, kdy se nám v měsíčním světle kontury předmětů skutečně rozostřují, ale také námětem, který mluví o magické chvíli, kdy svítí měsíc a vábí některé lidi. Sám tento okamžik noci působí poeticky, i když je to realita, a právě tuto poesii Štyrský hledal v hluchých místech reality.

Co se týče techniky, ta zde hrála také důležitou roli, Štyrský vymýšlel nejrůznější techniky, které by nejlépe vyjádřily jeho představy a vzpomínky. Artificialisté se nažili o odhmotnění barevnosti, barvy měly být jemné, aby umožňovaly plynulé přechody, dokonce měly vznikat i nové odstíny, s tím souvisí i onen ultrafialový odstín, který se stal symbolem artificialismu. A právě výše zmíněné stříkání barev se stalo jedním z prostředků, které podpořily tyto dojmy. Barvy byly stříkány přes nejrůznější předměty sítě či šablony (rostliny, slupky od ovoce, provázky, plechovky apod.). Obrisy těchto předmětů se vzájemně prolínaly, ztrácely kontakt s realitou a tvořily tak snové výjevy. Štyrskému jistě jako inspirace sloužily fotogramy Mana Raye, které byly otiskovány v publikacích Devětsilu. Man Ray na fotografický papír rozložil rozličné předměty, které později rozpohyboval, a tak vytvářel vizuální básně. Štyrský vytvářel jakousi paralelu tohoto v malbě, jeho předměty byly taktéž rozvrstveny na plátně a místo osvětlování přes ně byla stříkána barva. Všimněme si, že Štyrský využíval pouze kontur předmětů, nepracoval s jejich vnitřní strukturou.

Barva v díle artificialisů a shodnost témat

Toyeniny práce nepůsobí tak intelektuálně jako Štyrského, její dílo je spontánnější, malba je pastózní a vyniká tak hmota barev. Toyen se na rozdíl od Štyrského nesnaží požívat jemné barevné přechody, ale zajímá ji naopak kontrast výrazných barev (*Korálový*

ostrov, 1926, Čínská čajovna, 1927), většinou se jedná o modré a zelené v kontrastu k červené a bílé. Dále je to přírodní charakter děl (Rýžové pole, 1927).

V Toyenině obraze *Vrak* (1927) můžeme spatřit velké množství odstínů modré až fialové, které vytvářejí „snové prostředí mořské hlubiny, v níž vodní živel rozkládá geometrické tvary lodi, jejíž zbytky se připodobňují podmořské fauně.“¹²⁵ Pěnu, která vzniká na konci vln, Toyen vytvořila velkým nánosem bělob, do které zasahují prudce nanášené tóny tmavě modré a fialové. Bydžovská si všímá charakteristického rysu Toyeniny tvorby, „kde se geometrizující tvarosloví měnilo v organické.“¹²⁶ Voda se u ní stává velmi častým tématem v jejím artificialistickém období (např. *Fata morgana*, 1926; *Korálový ostrov*, 1926; *Rýžové pole*, 1927, *Vrak*, 1927; *Kompozice*, 1927; *Fjordy*, 1928; *Jezerní krajina*, 1929; *Z jižních moří*, 1931; *Jitro*, 1931). Voda se v Toyenině díle objevuje v podobě pramene ve *Fata morgana*, a dále buď jako hlavní námět, nebo dílčí téma. Tento živel však nacházíme i u Štyrského v obrazech *Povodeň* či *Nálezy na pláži*. Ostrov – to je další společné téma Štyrského (*Na jezeře*, 1927) a Toyen (*Korálový ostrov*, 1926), které, jak píše Bydžovská: „nezáměrně koresponduje s Jungovou představou pevniny vědomí, která se vynořuje z oceánu nevědomí a je jím zavlážována. Toto pojetí odpovídá i artificialistickému přístupu k tvorbě charakterizovanému harmonickým poměrem mezi činností vědomí a nevědomí.“¹²⁷ I když artificialisté tvrdili, že pro ně není důležitý námět, ale pouze sám obraz, neubránili se vymýšlení poetických názvů obrazů.

Artificialisté se v tomto směru inspirovali Rimbaudem, který v básních dosáhl toho, o co se snažili v malbě, pomocí magie se slovy dosáhnout nové skutečnosti, která je vnímána smysly. Názvy jejich děl odkazují ke konkrétům, zejména k přírodě, která dokážou navodit nálady, emoce, vzpomínky, zážitky. Názvy mají také zaujmout a vyprovokovat imaginaci, či jen tak rozveselit slovní hříčkou (*Štyrský: Mořská kravata - kreveta*).

Oba umělci se pohybují mezi básníky a mají s nimi těsné vztahy. Ilustrují jim knihy, navrhují obálky a básníci naopak obdařují jejich díla názvy a verši. Inspirují se tedy

¹²⁵ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 10.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem.

vzájemně, jistou shodu můžeme pozorovat u témat i u uměleckých postupů (viz kapitola poetismus), což se právě projevovalo v rámci svazu Devětsil.

Phillipe Soupault, francouzský literát, byl v té době nejbližší české avantgardě. Napsal úvod do katalogu k výstavě v Paříži roku 1927-1928, na které Štyrský a Toyen představili artificialismus v jeho vrcholné a čisté fázi. Oba autoři vystavovali jedenáct děl z toho roku a akvarely. V roce 1928 byla výstava přesunuta do Prahy do Aventinské mansardy, kde byla rozšířena o další díla z roku 1926. Paradoxem je, že zde tato díla byla vystavena poprvé, do té doby byla známa pouze z reprodukcí v časopisech. Výstava inspiroval zejména Nezvala k novým básním. Silným poutem mezi Štyrským a Nezvaalem bylo společné dílo Židovský hřbitov z roku 1928, kdy se v básni propojuje erotika se smrtí. Tato báseň byla doplněna ještě o šest litografií, které byly vytvořeny stříkací technikou, kvůli atmosféře a tajemné rozostřenosti. Roku 1928 vytváří Štyrský ilustrace k Lautréamontovu Maldororovi. Tyto kresby mají spojitost s dalšími artificialistickými díly a částečně reagují i na úryvek textu básně.

Další práce už jsou protkány surrealistickým vlivem a míří tak k novému výtvarnému názoru (v této době ho Štyrský stále ještě popírá), který je založen na snech. V jeho obrazech vznikají neidentifikovatelné novotvary, jež mohou vyjadřovat různé součásti světa, avšak stejně tak mohou být zaměnitelné za jiné. Objevuje se drsné motivy rozervaného těla a krve, které jsou doplněny dekorem, což společně tvoří zajímavé napětí.

Dílem artificialistickým v oblasti ilustrace byl cyklus Měsíce, tyto akvarely z let 1929-30, okouzly zejména Nezvala. Za tři roky vznikají akvarely s názvy ročních období, ale přímo odkazoval k výtvarné i literární stránce Měsíců. Jakoby šlo o hodnocení či rekapitulaci práce.

V Toyeniných pracích z konce 20. let se objevují vrstvené pastózní nánosy barev, do kterých ještě ryje. V dalších pracích používá techniku lití barvy (*Bažina*, *Noční slavnost*, *Šero v pralese*). Formálně lze její práce označit za předka informelu, ač obsahově v nich jde o něco jiného. Její krajiny (*V parku*, *Na pasece*, *Oasa*) jsou téměř abstraktní a maximálně uvolněné, mezi nimi se proplétají uzavřené křivky.

Rozdíly v tvorbě přelomu 20. a 30. let

Velké rozdíly v uměleckých zásadách i prostředcích se projevily na výstavě v Aventinské mansardě roku 1930. Štyrského čím dál více ovlivňuje surrealismus a od akvarelu se vrací k olejomalbě. Výstava následujícího roku v Alšově síni předznamenává, nejen názvem díla Štyrského *Smrt Orfea*, že končí ono lyrické období.

Oba malíři teď šli cestou složitého vývoje, v díle obou se objevuje konkrétní iracionalita, je to uvolnění mysli a nahlédnutí na ni zvenčí, popírá racionální vztahy věcí a umožňuje dávat věci do nových souvislostí. U Toyen se jedná o jemnější podobu, zabývá se faunou a flórou a znovuobjevuje motiv pouště (Gobi 1931), kde se vrací k artificialistickému principu změny skupenství. Pevné tvary se rozpouštěly nebo sublimovaly a nyní se kruh uzavírá a ony se opět zhmotňují, i zde je patrný vliv surrealismu. Na artificiálně pojaté poušti už leží některé zcela konkrétní tvary jako prasklé vejce, ale další organické tvary jsou stále nejednoznačné, ani vztah mezi předměty není možné racionálně uchopit. Artificialistický vliv přetrvává v dílech ještě v roce 1933 a to zejména v drobnější tvorbě.

Mezinárodní výstava *Poesie* (1932) byla důkazem změny, výstavy se účastnilo mnoho významných hostů (Ernst, Dalí, Masson, Miró a další) a bylo jasné, že česká avantgarda se ubírá novým směrem. Z českých jmen to byli například štyrský, Toyen, Šíma, Muzika, Filla, Makovský a další. Pro Štyrského a Toyen to bylo završení jednoho období, které bylo na čase zrekapitulovat. Štyrský se ohlíží za obdobím od roku 1925, Toyen od roku 1927 a oba zároveň přispívají několika novými díly (s názvem *Obraz* a příslušným pořadovým číslem) z roku 1932.

Lyričnost je odsunuta a začínají převládat těžší témata, těžce melancholická a úzkostná. Už to není onen lyrický svět napájený z vědomí, ze vzpomínek na vzpomínky, ale těžký a strašidelný svět sající z podvědomí.

4. Závěr směru a plynulý přechod k surrealismu

Zrekapitulujeme-li období artificialismu, dospějeme k tomu, že raná fáze se projevuje v roce 1926, kdy se pomalu upouští od kubistických vlivů. Hlavní fáze (1927-28) se nese ve znamení různorodé artificiální činnosti. Závěrečná fáze následujících několika let (1929-33) je plynulým přechodem k surrealismu. Hlavní fáze artificialismu končí v zimě roku 1928, i když se ve větší či menší míře objevuje v díle Štyrského a Toyen až do roku 1933.

Na konci 20. let přestává Štyrský na nějaký čas malovat a věnuje se více psaní, ve svých textech se většinou zabývá vztahem umělce a společnosti. Na přelomu 20. a 30. let se situace v kultuře ubírá dvěma směry. Na jedné straně je to „cenzurující stát, na druhé je to levicový umělec, odmítající jakoukoliv představu o čistém umění, nezávislém na společnosti.“¹²⁸ Štyrský se snaží vyjmout umění z nejrůznějších vlivů, zejména politických, což rozpoutává velkou diskusi. V jednu chvíli se rozchází se svými vrstevníky. Poezie si udrží svou modernost, pokud si udrží odstup od nového světonázoru. A nejen tato prohlášení a texty mají za následek rozpad Devětsilu, který se beztak už delší dobu začíná rozrůžňovat zevnitř.

Štyrský se vydává do oblasti tehdy ještě tabuizované erotiky (vydává Erotickou revui a Edici 69)¹²⁹. Sílí jeho zájem o vizionářské básníky, což se následně rozvine v surrealismu. Pokoušel se sám psát poezii a „hledal nové zdroje básnické zkušenosti.“¹³⁰

¹²⁸ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 40.

¹²⁹ Více v článku *Edice 69 In: Štyrský, J.: Texty*. 2007, 91.

¹³⁰ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 40.

4.1. Ultrafialová v obrazech artificialistů aneb rozdíly artificialismu a surrealismu

Dokonale popsal odlišnosti artificialismu a surrealismu Karel Teige pomocí fyzikální terminologie. Malby Štyrského a Toyen „vytvářejí ultrafialový, nadvědomý svět“¹³¹ a protikladem k nim mají být malby surrealistické, které rozehrávají „infrarudý dramatismus podvědomí“¹³². Ultrafialová odkazovala dále než k zcela modernímu vyjadřování artificialistů. Byla spojena už se symbolismem a dekadencí přelomu století, důkazem toho je sbírka básníka, dříve fotografa, Maxe Dauthendeye *Ultraviolet* z roku 1893, s tímto pojmem operuje i Karel Hlaváček v kritice k výstavě českých akvarelistů (krása průsvitných a vodových tónů a jemných průsvitných odstínů) a právě podobný pocit měl Teige o několik desítek let později z obrazů artificialistů. Tato polarita ultrafialového nadvědomí a infrarudého podvědomí (u Teiga později správně podle Freuda nevědomí) se uplatňuje čím dál tím častěji, je to dáno hlavně novým pohledem na svět, novými oblastmi ve vědě, v umění a k těmto neprobádaným místům náleží i nové pojmy, které podněcují fantazii a vybízí k experimentům.

S pojmem ultrafialový operoval i Nezval v *Kapce inkoustu*, která vyšla v ReDu společně s dalšími statěmi od Teiga, jež tento pojem obsahují. Nezvalovi evokoval zánik umění, což byla častá dobová představa, souvisel i s poetismem a zánikem básníka jako někoho výlučného: „Vyjadřoval (poetismus) potřebu umělého uspořádání reality taky, aby byla schopen ukojit všechen lidský poetický hlad, jímž stůně století. Nechtěl vymýšlet nové světy, ale uspořádat tento svět lidsky, tj. tak, aby byl živou básní. Jeho prostředkem mělo být slovo, zvuk skutečnosti tohoto světa (...) Věřili jsme, že umění se skončí, až ‚všecky skutečnosti budou ultrafialové‘, až lidská senzibilita bude tak artificiální a organizace světa tak dokonalá a emotivní, že nebude třeba psát básní a že být básníkem bude být ciceronem tohoto světa.“¹³³

¹³¹ Teige, Karel: *Ultrafialové obrazy čili artificialismus*, stať. Antologie avantgardy. Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/123.pdf>, vyhledáno dne 15. 6. 2016.

¹³² Teige, Karel: *Abstraktivismus, nadrealismus a artificialismus*, stať. Antologie avantgardy. Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/125.pdf>, vyhledáno dne 15. 6. 2016.

¹³³ Nezval: *Kapka inkoustu*. Antologie avantgardy. Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/122.pdf>, vyhledáno dne 15. 6. 2016.

Dále se objevuje u některých architektů Devětsilu, například Honzíka, který „snil o ultrafialové architektuře“¹³⁴, založené na technickém vynálezu Geisslerovy trubice, v kterých zářil plyn.

Teige vidí v artificialismu dokonalé hmotné ztvárnění lyrismu prostřednictvím malířství, na rozdíl od surrealismu, kde bylo malířství svazováno literárními přístupy. Teige vyzdvihoval artificialismus nad evropskou úroveň, právě z důvodu, že se nikomu jinému nepodařilo dosáhnout tohoto přístupu k umění a navíc zapojit do svého umění prvky z dalekých kultur, zejména východních. Například se starou čínskou poezií souvisí artificiální pojmání prostoru v obrazech, zcela bez perspektivy, což v oné orientální poesii vyjadřovalo melancholické ladění.

V letech 1930-31 už se jasněji než v předchozích letech jejich malby blíží krajině a je zde cítit vliv surrealismu. Štyrský i Toyen se vůči surrealismu však vymezovali, stavěli artificialismus na pokročilejší úroveň, protože jim připadalo, že se surrealismus v technice malby vrací zpět, místo aby šel vpřed. Naráželi na jeho „formově historizující“¹³⁵ charakter. Další kritice podléhala i práce s podvědomím, Štyrský byl proti snovým zkušenostem, uznával spíše vytržení ale vždy ze stavu bdělosti. Vědomí se proměňuje přirozeně bez pomoci drog či jiných halucinogenních látek. Nesouhlasili ani s psychoanalýzou, protože umělec netvoří svobodně, ale musí čekat na to, až sen přijde a nemůže ho nijak vůlí ovlivnit. Artificialisté pracují za plného vědomí.

4.2. Přehodnocení surrealismu a přiznání artificialismu statusu samostatného směru

Štyrský a Toyen později svá předešlá negativní stanoviska přehodnocují, neboť se v polovině třicátých let přidávají ke Skupině surrealistů v Československé republice, s odůvodněním, že na začátku dvacátých let byl surrealismus spíše směr literární a jako malířský nebyl ještě tolik rozvinutý. Z tohoto důvodu bývá artificialismus chápán, nebo spíše vykládán, jako směr přechodný mezi kubismem a surrealismem. A to zejména a ve

¹³⁴ Honzík, K.: *Ze života avantgardy*. 1963, 79.

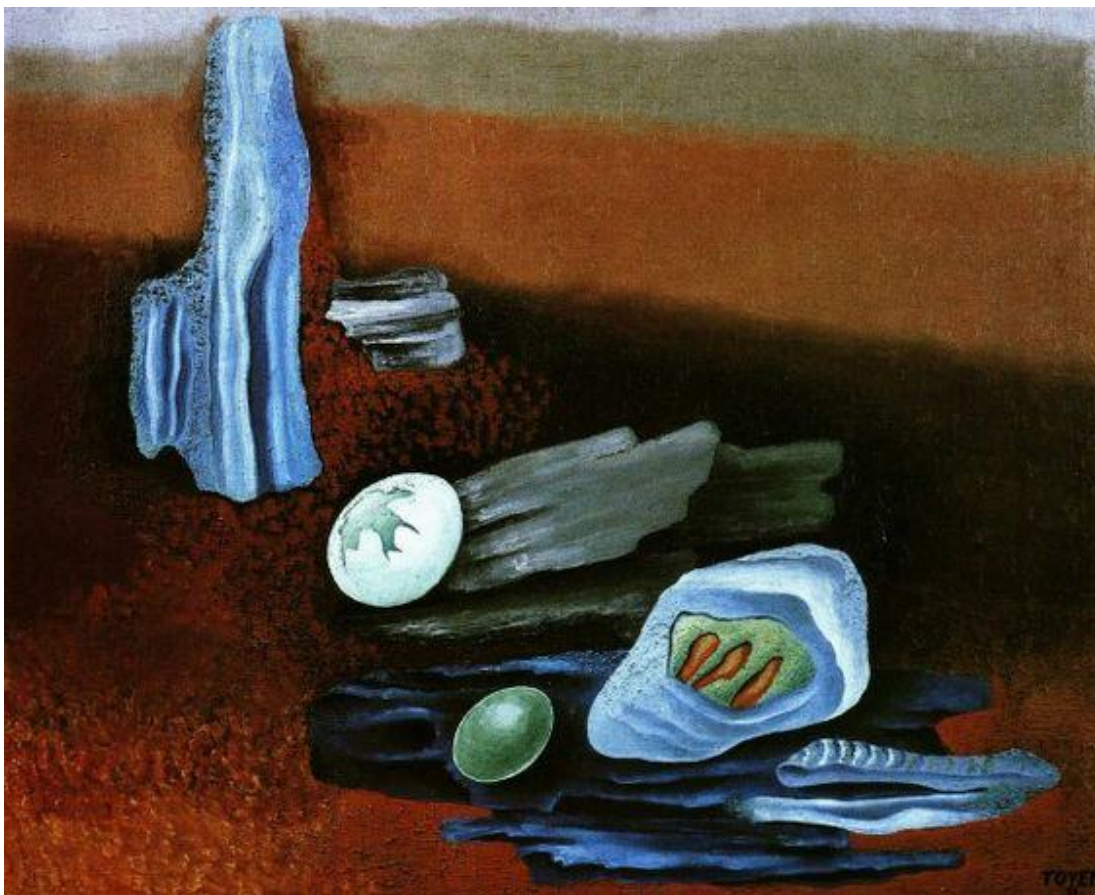
¹³⁵ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 30.

stručných definicích směrů v publikacích o dějinách umění. Což se ale zdá být zavádějící, vzhledem k Štyrského předchozímu názorovému rozrůznění. A to i přes to, že se nakonec oba protagonisté k surrealismu přihlásili a Štyrský dokonce v přednášce *Surrealistické malířství* z roku 1934 přiznává: „Kdybych měl situovati artificialismus, označil bych ho za pojítko mezi kubismem a surrealismem.“¹³⁶ Vztahem artificialismu a surrealismu se v druhé polovině dvacátých let zabývá i Teige. Surrealistické malířství stále nevnímá na vysoké úrovni. Artificialistické obrazy jsou podvědomím inspirované, avšak vědomě realizované. V té době chápe tyto dva směry jako protichůdné, nejde o automatismus podvědomí, ale o vědomý a záměrný děj. Dokonce i fotografie Mana Raye řadí svým zaměřením spíše k artificialismu (a zdůrazňuje i jeho vliv na tento směr) než k surrealismu. Teige se zaměřuje především na český surrealismus a na jeho představitele evropského formátu; Štyrského, Toyen a Šímu.

Bedřich Václavek (spoluredaktor ReD) se zabýval „formovými principy čisté poesie,“¹³⁷ v níž by se dala hledat analogie s artificialismem, protože moderní báseň oproti staré se nachází ve sféře senzibility. To co se požadovalo na konci dvacátých let od barvy, bylo shodné s požadavkem na slovo v básni, musí uvádět citlivost a emoce. Emoce souvisela s tvarem i v artificialismu, avšak nebyla primárně manifestována, byla pojímána volněji a nejednoznačně. Teige však stále neopouští myšlenku likvidace závěsného obrazu, i když vzal artificialismus na vědomí.

¹³⁶ Štyrský, J.: *Texty*, 2007, 127.

¹³⁷ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 32.



[7] Toyen: *Gobi*, 1931, olej, plátno, 152 x 117cm, Pinterest. [online]. Dostupné na <https://cz.pinterest.com/pin/325244404318274412/>, vyhledáno dne 12. 5. 2016.

Dalším autorem, který se zabýval artificialismem a jeho vztahem ke kubismu a hlavně surrealismu byl František Matoušek, nejen teoreticky, ale i prakticky (vytvořil cyklus grafických listů *Nerovnovážná rovnováha*) a ve své úvaze z roku 1927 vidí východisko artificialismu v kubismu a odmítá surrealismus. Opět zdůrazňuje vědomé zpracování skutečnosti na rozdíl od surrealistické práce s podvědomím. Stejně tak hovoří J. B. Svrček o vymezení artificialismu vůči kubistickému tvoření nové reality rozložené do prostoru bez oproštění se od reality. A také surrealistickému zatížení malířství literaturou a jeho vyjadřováním podvědomých zážitků přenesených psychickým automatismem bez větší kontroly umělce.

Artificialismus jako milník ve vývoji malířství, který byl položen mezi kubismus a surrealismus, měl jisté opodstatnění, vždyť sám Štyrský jej sem ve 30. letech zařadil,

bohužel pak byl pohled na artificialismus dlouho zkreslen. Byl totiž vnímán jako pouhý zprostředkovatel mezi těmito dvěma směry. Už teď je jasné, když jej vyjmemme ze složitých sporů období dvacátých let, že to byl autonomní směr, který byl navíc jeden z nejoriginálnějších v kontextu meziválečné avantgardy. Ani záměrné oddalování námětu od skutečnosti nebylo tak dogmatické (viz názvy obrazů často odkazujících k přírodě). V bezpředmětném malířství viděli artificialisté „pouhou formovou hru a zábavu očí“.¹³⁸ Artificialisté nechtěli tvořit abstrakci, ale zajímal je proces, založený na „abstraktním vědomí reality“.¹³⁹

Abstraktní malba spolu se surrealismem byly v polovině 20. let v Paříži velice aktuální. A právě v té době byli Štyrský a Toyen konfrontováni zejména s nepředmětným uměním, ale i se zastánci končícího kubismu či počínajícího surrealismu, na výstavě *L'art de aujourd'hui*. Artificialismus se místy přibližuje k bezpředmětnému malířství, protože realita, zhmotněná vzpomínkami je již zbavena konkrétních souvislostí. Abstrakcí bylo ve dvacátých letech nazýváno mnoho výtvarných projevů, o čemž píše Teige, byly to podle něho projevy různorodé v dalších, vedlejších směrech. Štyrský a Toyen byli od začátku u zrodu zájmu o bezpředmětné umění po první světové válce. Abstrakci v artificialismu nacházíme jako prostředek, nikoliv jako cíl.

Byla to záliba v přírodě, která ovlivnila Štyrského a Toyen na cestě k vnímání abstrakce, artificialismus však nikdy nepřekročil práh abstrakce. Srp vidí úzkou spojitost ve vnímání skutečnosti s dílem Paul Kleea, kterého oba poznali v Paříži. Dokonce v něm vidí autora, který má s artificialismem podobnost ve formě i námětu. Všimá si stejných námětů, kterými je moře se svými ostrovy, ale i svět pod mořem, to vše téměř bez vnitřní struktury, avšak nikdy abstraktní.

Podobné názory na dálku a cestování, která neprobíhá v prostoru, ale v čase, měli představitelé Devětsilu na konci 20. let, který začal prosazovat obrazivost místo cestování. Štyrský a Toyen se pouští do větší hloubky mysli. Ve 30. letech se Toyen věnuje krajinám s nejrůznějšími předměty.

¹³⁸ Idem, 34.

¹³⁹ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 32.

Hlavní změna, která se v artificialismu udála, byla v tom, že vzpomínky směřovaly k základním formám přírody. Srp píše, že byl také ojedinělý svým „pojetím předdějinného času, ovlivňující celkové obsahové ladění jeho obrazů.“¹⁴⁰ Svršek zase rozebírá jeho vztah k realitě: „Artificialismus sice nepopírá realitu, ale nenechává se jí ani znásilňovati, ani ovládati. Nejde tu o její zachycení a postihnutí v její skutečnosti, ale o evokování nové, nesmírně subtilní básnické irrisace,¹⁴¹ kterou realita vyzařuje.“¹⁴² Je to další fáze uchopení vzpomínek, ne jejich podoba, jak ji máme vrytou v paměti, ale její další stádium, podoba, z které už zbylo málo a to málo bylo ještě odhmotněné, že není patrná téměř žádná podoba mezi výsledným objektem a zdrojem.

¹⁴⁰ Ibidem, 38.

¹⁴¹ Irissace (irizace) – jev, který vzniká na okraji mraků, do kterých silně svítí slunce, a ony jsou následně perleťově zbarvené, což je způsobeno ohybem světla. Volně podle zdroje dostupného na: <http://ukazy.astro.cz/irizace.php>, vyhledáno dne 15. 5. 2016.

¹⁴² Srp a Bydžovská: Štyrský, Toyen: *Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 38.

II. VÝCHOVNĚ VZDĚLÁVACÍ SOUVISLOSTI TÉMATU

1. Didaktická řada ARTIFICIALISMUS

1.1. *Anotace didaktické řady a přehled jednotlivých úkolů*

Klíčová slova: artificialismus, Štyrský, Toyen, obrazová báseň, fotografie, plakát, koláž, poetismus, výtvarná výchova spojují diplomovou práci s navrženou didaktickou řadou a jejím následným praktickým využitím v pedagogické praxi. Řada je navržena tak, aby se žáci seznámili s teoretickým východiskem směru, jeho praktickými díly i jeho inspiracemi a následně dokázali sami vytvořit originální dílo, které by neslo jasné znaky teoretické inspirace. V několika blocích si žáci vyzkoušeli úkoly podle zadání, jimž předcházeli teoretický výklad učitele, ukázky a diskuse. Úkoly jsem koncipovala od nejjednodušších ke složitějším a zaměřila je zejména na práci s fotografií a grafickými počítačovými programy. Věděla jsem o třídě, že jí vyhovuje práce v tomto médiu, na rozdíl třeba od malby. Také mi připadalo zajímavé zpracovat myšlenky nebo inspirace artificialismu v tomto médiu.

Úkoly:

1. Fotografie na téma „Předmět bez předmětu“, „Objekt mimo obraz“ a „Odras a stín“
2. Plakát s použitím vlastní fotografie na téma „Vzpomínka na vzpomínku“
3. Koláž z fotografií s vlastním čtyřverším na téma „Vzpomínka na vzpomínku“

1.2. *Charakteristika školy a praxe*

Školu, pro kterou jsem didaktickou řadu navrhovala, jsem znala už z mé předchozí praxe a protože jsem věděla, že je výtvarně zaměřená, mohla jsem si dovolit složitější úkoly, které by se jinak svou obtížností spíše hodily na střední školu. Základní škola Na Líše v Praze 4 – Michli¹⁴³ je státní školou se statutem Fakultní školy Pedagogické fakulty UK v Praze. Je zaměřena na výtvarnou výchovu, digitální techniku a práci s počítači a na cizí

¹⁴³ Webové stránky školy ZŠ Na Líše. Dostupné zde: <http://web.zsnaalise.cz/>, vyhledáno dne 15. 6. 2016.

jazyky. Od druhého stupně mohou žáci po splnění přijímacích zkoušek navštěvovat výtvarné třídy. Ve škole je 18 tříd, od každého stupně dvě a kapacita je asi 440 žáků.

ZŠ na Líše se řídí Školním vzdělávacím programem Stavíme mosty, který vychází z Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělávání¹⁴⁴. Základními myšlenkami školy je to, aby každému poskytla všeobecné vzdělání, které bude stát na pevných základech a aby bylo učení propojeno se skutečným životem. Název programu „Stavíme mosty“ má charakterizovat snahu o individuální přístup k potřebám jednotlivých žáků „bez ohledu na tělesné možnosti a duševní schopnosti dítěte.“¹⁴⁵ Škola je od roku 2002 bezbariérová.

Škola se nachází na pomezí vilové a panelákové zástavby nedaleko metra Kačerov, je menší a panuje v ní velice příjemná atmosféra. Všichni pedagogové, se kterými jsem se setkala, ať už více či méně, byli velice vstřícní a přátelští. Hlavní, aprobovanou učitelkou výtvarné výchovy druhého stupně je Mgr. Jana Jiroušková, u které jsem praxi vykonávala.

Paní učitelka Jiroušková je nejen výbornou pedagožkou, ale i výtvarnicí. Ve školním roce 2015/2016 působila jako netřídní učitelka, neboť vede hodiny výtvarné výchovy na celém druhém stupni, k tomu vyučuje také informační technologie a výtvarné techniky. Nyní studuje doktorské studium na Pedagogické fakultě UK v Praze. Paní učitelka Jiroušková má za sebou bohaté pedagogické zkušenosti, neustále se dál vzdělává, je otevřená novým podnětům a sleduje dění ve výtvarné výchově i v kultuře¹⁴⁶. Směřuje žáky k vedení si portfolií a k propagaci vlastní práce (soutěže, výstavy). Působí sebejistě, ví, co dělá, je striktní tam, kde je potřeba, jinak ale dává žákům potřebnou volnost. Pokud potřebují pomoci nebo poradit, nebojí se na ni obrátit. Nevnučuje jim své názory a řešení, pouze je postrčí, aby sami přišli na vlastní alternativní řešení problému, popřípadě jim některé možnosti nabídne. Učí po tematických celcích, které trvají i několik vyučovacích hodin, žáci tak do hloubky pochopí danou látku.

¹⁴⁴ ŠVP ZŠ Na Líše, dostupný na: <http://web.zsnaalise.cz/wp-content/uploads/2015/11/CharakteristikaSVP1.pdf>, vyhledáno dne 14. 5. 2016.

¹⁴⁵ ŠVP ZŠ Na Líše, str. 3, dostupný na: <http://web.zsnaalise.cz/wp-content/uploads/2015/11/CharakteristikaSVP1.pdf>, vyhledáno dne 14. 5. 2016.

¹⁴⁶ Společně s paní učitelkou a její bývalou třídou jsme navštívili výstavu Karla Malicha v Jízdárně Pražského hradu.

Se svými žáky se hodně zaměřuje na fotografii, a nutno dodat, že v tomto oboru dosahují výborných výsledků, jedná se například o ocenění v různých fotografických časopisech, kde žáci ZŠ Na Líše pravidelně obsazují přední příčky foto-soutěží. Dalším důkazem prezentace žáků je řada výstav žákovských prací. Jednu z nich jsem měla možnost navštívit spolu s některými pedagogy katedry výtvarné výchovy PedF UK a zahajovací řeč a teoretický příspěvek zde měla i Doc. Marie Fulková, Ph.D. Zejména fotografické práce zde dosahovaly vysoké kvality.

Vzhledem k tomuto zaměření jsem se také rozhodla do mnou navrhované didaktické řady zařadit úkoly vycházející z fotografie a práce s ní, což by na mnoha základních a ani středních školách jistě nebylo možné. Mnozí žáci ZŠ Na Líše vlastní fotoaparáty a kdo ne, může si ho ve škole zapůjčit, protože paní učitelka Jiroušková žádá o granty a ze získaných peněz pak může podobné pomůcky nakoupit. Celkově je škola pro výtvarnou výchovu dobře zařízena. Mají k dispozici keramickou dílnu, počítačovou učebnu (kde se učí pracovat v různých programech, zejména pro úpravu fotografií, plakátů či videí), ale hlavně přímo výtvarnou třídu, ve které paní učitelka Jiroušková sídlí a kam za ní jednotlivé třídy přicházejí. Tento systém je dobrý zejména pro to, že je třída pro výtvarnou či pracovní činnost uzpůsobena, například uspořádáním velkých lavic do bloků, které umožňují dostatečný prostor pro práci, třída je i výtvarně vyzdobena pracemi žáků, proto působí velmi útulně a inspirativně. Na třídu navazuje malá místnost s tiskařským lisem, který je také hojně využíván, za touto místností je ještě sklad všemožných výtvarných pomůcek, různých druhů papírů a materiálů.

Po konzultaci s Mgr. Jirouškovou jsem tedy upravila didaktickou řadu přímo pro konkrétní třídu, a to 9. A a 9. B (výtvarná třída – 14 žáků), přičemž didaktickou řadu jsem odučila v předmětu výtvarné techniky, které mají dvouhodinovou časovou dotaci (u nevýtvarných tříd mají pouze 1 hodinu výtvarné výchovy týdně). Výhodou také bylo, že jsem žáky měla možnost alespoň částečně poznat v letním semestru. Také jsem věděla o jejich dovednostech, zkušenostech s různými typy práce a znala jsem možnosti školy. Řadu úkolů jsme upravily podle možností třídy, vzhledem k časové dotaci jsme upravily i strukturu jednotek.

1.3. Struktura vyučovací hodiny

1.3.1. Úvodní samostatný úkol - Fotografie

První úkol byl specifický v tom, že jsem ho zadávala s tím, že ho mají žáci během 3 týdnů sami vypracovat, ve svém volném čase, nebo k němu mohou využít školu v přírodě, na kterou se chystali během jednoho týdne, ve kterém mi měla začít praxe, tudíž jsem nechtěla ztrácet čas. Každý dostal pouze papír se zadáním úkolu, s tím, že ho každý zpracuje tak, jak ho pochopí. Paní učitelka Jiroušková žákům zadala ještě speciální úkol, aby si sami udělali jednoduchou rešerši k mému zadání, stručně řečeno měli žáci hledat jakékoliv informace a obrázky k daným pojmům.

Zadání úkolu:

Během následujících 3 týdnů se zamyslete nad tématem „Objekt mimo obraz“ a hledejte ve vašem okolí všechny možné stíny a odrazy, které objekty vrhají. Zachyťte je fotoaparátem. Fotky shromažďujte, neboť vám budou sloužit jako materiál pro další úkoly, které budeme společně vytvářet.

Pojmy:

Objekt mimo obraz – S tímto pojmem pracovali především artificialisté (Štyrský, Toyen), používali různé techniky proto, aby zachytili pouze jakési obrysy předmětů rozptýlených ve světle (stříkaná malba, fotografie), přičemž objekt samotný už není přímo realisticky zobrazen na plátně, ale zbude po něm pouze jakási stopa (Štyrský, Toyen: *Artificialismus*, katalog k výstavě, 1993, s. 6 -9), předměty se tak odpoutají od konkrétní reality a vytvářejí snové přeludy. S podobným tématem se můžeme setkat u Funkeho *Stínoher*, kdy v jeho zátiších získávaly stíny postupně větší význam než předměty, které nakonec zůstaly mimo obraz (tamtéž, s. 16).

Stín - Je místo, tmavá oblast, kam nedopadá téměř žádné světlo, je za každým neprůhledným tělesem, na které dopadá zředu světlo. Průmět stínu na plochu vytváří dvourozměrnou siluetu tělesa, na které zdroj světla svítí. Latinsky umbra - „stín“, z řeckého „ombros“ označuje nejtemnější část stínu. (z Wikipedie: <http://cs.wikipedia.org/wiki/St%C3%ADn>) Podle K. G. Junga se za stín dají považovat „Skryté nebo nevědomé aspekty nás samých, dobré či špatné, které já buď vytěsnilo, nebo nikdy nerozpoznalo.“(Jung: http://jung.sneznik.cz/soubor_slovník/slovník_stin.htm).

Odraz - Odraz vlnění či reflexe vzniká, pokud se přicházející vlnění dostane k rozhraní dvou prostředí. Na tomto rozhraní může dojít k jeho odrazu zpět do prostředí, ze kterého vlnění přichází. (Odraz vlnění, z Wikipedie:

http://cs.wikipedia.org/wiki/Odraz_vln%C4%9Bn%C3%AD). Z filosofického hlediska se můžeme podívat na *teorii odrazu*, kterou zastávali ve starověku atomisté, ti měli zato, že od věcí se neustále uvolňují skupiny atomů, které pak skrze smysly pronikají do duše. Seskupení těchto atomů pak tvoří obrazy. Podobně i John Locke považoval rozum za cosi zcela pasivního a čistého, do něhož se vše otiskuje či zobrazuje. (Teorie odrazu: http://cs.wikipedia.org/wiki/Teorie_odrazu).



[1] Práce vzniklá během praxe. Zadání samostatného úkolu: „Objekt mimo obraz“- stín.
Autorka: Anna Marie, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013.

1.3.2. První úkol - úvodní hodina s výkladem a hodnocením samostatného úkolu

1. Anotace: Jedná se o dlouhodobější samostatný úkol, který si žáci připraví během 3 týdnů, než se s nimi potkám. (Po Mgr. Jirouškové pošlu každému zadání). Žáci budou na úkolu pracovat ve svém volném čase, částečně na hodinách p. uč. Jirouškové a hlavně na

ŠVP. Úkol je zaměřen na hru se stínem, kdy zvolený předmět vrhá stín, avšak na zachyceném obraze je pouze stín, který vzdáleně odkazuje ke konkrétnímu předmětu; jedná se tedy o jakýsi předmět mimo obraz. Zachycení prchavého okamžiku všedních věcí, které jsou všude okolo nás.¹⁴⁷ Na prvním společném setkání budu mít teoretický výklad o artificialismu a jeho inspiracích, představím ukázky děl a ohodnotím samostatný úkol žáků. Možnost diskuse nad díly umělců a vlastních prací žáků.

2. Tematický celek, téma, námět¹⁴⁸ – Artificialismus (specifický meziválečný směr, jako východisko)

Stínohra, odrazy – fotografické cvičení

3. Klíčová slova – stínohra, odraz, předmět mimo obraz, fotografie

4. Cíl, cíle hodiny

Předpokládá, že žák přistoupí tvořivě k zachycení požadovaného tématu.

5. Výtvarné úkoly:

Výtvarný problém: Žák se snaží vyfotografovat stíny a odrazy, které vrhají různé předměty v jeho okolí, pracuje tak s předmětem mimo obraz. Fotografie budou černobílé.

Zadání: Vyfotografujte černobíle stíny, odrazy a jiné stopy, které zanechávají předměty okolo vás. Na vaší fotografii tak bude jasná stopa, která odkazuje na nějaký předmět, ale předmět samotný bude stát mimo. Vytvořený materiál, který během 3 týdnů nasbíráte, si shromažďujte, následně ho využijete při dalších úkolech řady.

6. Použité techniky a tvůrčí postupy:

Fotografování stínu či odrazů předmětů v našem okolí

7. Použité materiály a nástroje, nutné vybavení, finanční náročnost projektu, případně využití vytvořených prací:

Fotoaparát - žáci budou mít vlastní (všichni je mají), učitel bude mít také fotoaparát k dispozici.

¹⁴⁷ Slavík, J.: *Umění zážitku, zážitek umění*, 2001, 37- 38.

¹⁴⁸ Roeselová, V.: *Námět ve výtvarné výchově*, 2000.

Fotografie budou zatím pouze v elektronické podobě, později by mohly být vybrané fotografie součástí výstavy prací celé didaktické řady (ve škole), použity v diplomové práci a vyvěšeny mezi pracemi studentů na webových stránkách ZŠ.

8. Motivace, didaktické postupy, instrukce:

Mgr. Jirouškové napíše pouze papír se zadáním (a vysvětlenými klíčovými pojmy), ta ho žákům předá. V krátkosti jim vysvětlí, že se jedná o úkol z didaktické řady, kterou budu v řijnu učit. Zadání nebude téměř komentovat, necháme žáky, aby se prozatím s úkolem vypořádali sami (jsou zvyklí pracovat s fotoaparátem a takovými typy úkolů).

Strohé zadání přispěje k tomu, že žáci budou sami nad úkolem přemýšlet, možná si něco sami vyhledají k tématu.

Ukázky, které budu mít na hodině v prezentaci, ukážu až na 1. hodině (1. mém setkání s žáky): fotografie Funkeho [1]¹⁴⁹, Rösslera, Moholy-Nagye [2]¹⁵⁰, Mana Raye. Chtěla bych docílit toho, že žáci už budou mít většinu fotografií hotovou a přistoupí k úkolu podle sebe, tak jak ho sami pochopí, s jejich osobní invencí a prožitkem, a nebudou ovlivněni obrázky umělců a tedy slepě kopírovat ukázky, které mám připravené. Naopak budou moci rovnou své práce a postřehy konfrontovat s ukázkami.

Vysvětlím klíčové pojmy: odraz, stín, předmět mimo obraz

9. Materiály a zdroje, které budou mít žáci k dispozici:

Prezentace a fotografické ukázky umělců, zadání s klíčovými pojmy

Stručný výklad techniky fotogramu, jako inspiraci pro možnost rozpracování úkolu (vyzkoušení si zajímavé techniky, na kterou bohužel ve škole nejsou prostředky) – ukázky Man Ray [3]¹⁵¹.

10. Počet tvůrců jedné práce: jednotlivec, 9. třída, ZŠ

11. Čas potřebný k výtvarné práci: 3 týdny: volný čas, výuka výtvarné výchovy s Mgr. Jirouškovou, ŠVP

¹⁴⁹ Funke, obrázky google, dostupné na: <http://www.artinbox.cz/?p=1234>, vyhledáno dne 10. 9. 2013.

¹⁵⁰ Moholy-Nagy, obrázky google, dostupné na: <http://designedbydeath.blogspot.cz/2013/03/laszlo-moholy-nagy.html>, vyhledáno 10. 9. 2013.

¹⁵¹ Man Ray, google obrázky, dostupné na: <http://marionitzelperez.blogspot.cz/2012/09/la-palabra-rayograma-o-fotograma-se.html>, vyhledáno dne 10. 9. 2013.

12. Minutový scénář vyučovací hodiny včetně započítání reflektivního dialogu

(odhadem):

Výklad – motivace (ukázka děl výt. kultury), vysvětlení techniky fotogramu a klíčových pojmů – 15min.

Dotazy, konfrontace, reflex, hodnocení práce – 15 min.

Výklad – artificialismus a jeho principy – 15 minut (příprava na následující blok, tentokrát 2 hodinový)

13. Předpokládaný obsah a zaměření reflektivního dialogu:

Jak žáci pochopili princip práce s předmětem mimo obraz, kdy se přítomnost předmětu manifestující pouze pomocí stínu, který vrhá? Jak se jim práce dařila? Jaká byla úskalí práce? Vznikaly technické problémy? Jaký dojem dílo vyvolává? Jak na nás působí obraz, kde předměty, které jsou zde nějakým způsobem zobrazeny, pouze tušíme? Na jakých místech jste hledali odrazy? Jaká místa byla inspirativní? Fenomén zanechání stopy, otisku, kdy je jasné, že předmět tam byl, ale už není, ale jeho přítomnost se dá nějakým způsobem vytušit.

14. Vazby v tematickém plánu, v ŠVP a vztahy k obsahu RVP

Očekávaný výstup (ŠVP): *Použije zcela svobodné možnosti alternativního vyjádření tématu.*¹⁵²

Očekávaný výstup (RVP): *Užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích; k tvorbě užívá některé metody uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích – počítačová grafika, fotografie, video, animace.*¹⁵³

Dílčí výstupy: Tvůrčím a osobitým způsobem přistupuje k zadanému tématu. Pracuje s kompozičními prvky, které hledá a zachycuje je v daném médiu.

¹⁵² ŠVP, ZŠ Na Líše, [online]. Dostupné na:

<http://www.zsnalise.cz/index.php?Title=Charakteristiky%20p%C5%99edm%C4%9Bt%C5%AF&>, vyhledáno dne 10. 9. 2013, 153.

¹⁵³ RVP, [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007. 126 s. Dostupné

z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV_2007-07.pdf, s. 70, vyhledáno dne 13. 5. 2016.

15. Vztahy k výtvarné kultuře:

Artificialismus¹⁵⁴ – principy

Funke – fotografie /stínohry, Rössler, Man Ray, Moholy- Nagy



[2] Práce vzniklá během praxe. Zadání samostatného úkolu: „Objekt mimo obraz“- odraz.

Autor: Matěj, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013.

1.3.3. Druhý úkol – Plakát

1. Anotace: Plakát s tématem *Vzpomínka na vzpomínku*, žáci budou pracovat v počítačovém programu Photoshop (s nímž mají zkušenosti), jako materiál použijí své fotografie z minulého úkolu, zvolí vhodný typ písma.

2. Tematický celek, téma, námět – Artificialismus – Vzpomínka na vzpomínku – tvorba plakátu

3. Klíčová slova – vzpomínka na vzpomínku, plakát, fotografie, písmo

¹⁵⁴ Srp a Bydžovská: Štyrský, Toyen: *Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 18-30.

4. Cíl, cíle hodiny – Předpokládá, že žáci vyberou vhodnou fotografii (fotografie), kterou následně upraví v programu (ořez, kolorování, další úpravy), zvolí vhodný druh písma a vhodně kompozičně sjednotí. Spojení obrazu a textu.

5. Výtvarné úkoly:

Téma je „Vzpomínka na vzpomínku“, na toto téma vytvořte plakát, jako materiál použijte fotografie, které jste v minulých týdnech pořídili, vhodně fotografie upravte, zvolte písmo, které odpovídá vašemu záměru.

6. Použité techniky a tvůrčí postupy:

Plakát, vytvořený v počítačovém programu z vlastních fotografií.

7. Použité materiály a nástroje, nutné vybavení, finanční náročnost projektu, případně využití vytvořených prací:

Fotografie, pořízené žáky (zatím v elektron. podobě), počítačová učebna (zajištěno). Možnost následného tisku pro výstavu.

8. Motivace, didaktické postupy, instrukce:

Prezentace ukázek plakátů – meziválečných, i současných [4b]¹⁵⁵

Ukázka děl artificialistů, vztahujících se k pojmu „Vzpomínka na vzpomínku“¹⁵⁶

Návrhy knih artificialistů [4a]¹⁵⁷

9. Materiály a zdroje, které budou mít žáci k dispozici:

Publikace artificialismu, ukázky plakátů v prezentaci, Sbírková sada pohlednic s československými plakáty do roku 1989¹⁵⁸

10. Počet tvůrců jedné práce: jednotlivec

11. Čas potřebný k výtvarné práci: 2 vyučovací hodiny v tomto bloku (1 vyuč. hodina z následujícího 2 hodinového bloku)

12. Minutový scénář vyučovací hodiny včetně započítání reflektivního dialogu (odhadem):

¹⁵⁵ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 44-45.

¹⁵⁶ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 24 – Obraz Samota, 1927, doplněný básní V. Nezvala.

¹⁵⁷ Srp a Bydžovská: *Štyrský, Toyen: Artificialismus*. Katalog k výstavě, 1993, 44-45.

¹⁵⁸ Terry Postcards vol. I, dostupné na terryposters.com., vlastní sbírka.

Výklad: zadání, základní informace o plakátu - kompoziční principy, ukázky děl – 15-20 min.

Diskuse: Pojem vzpomínka na vzpomínku- 5 min.

Samotná práce: 50 min. (+ dalších 45 z dalšího bloku za týden)

13. Předpokládaný obsah a zaměření reflektivního dialogu:

(Reflektivní otázky k celé tematické řadě proběhnou na předposlední hodině, kdy žáci budou vyplňovat dotazník – pro malý kvalitativní výzkum do diplomové práce)

Podle čeho jsi vybíral fotografie na plakát? Jaké kompoziční principy jsi používal? Jak bys rozvedl svými slovy námět: Vzpomínka na vzpomínku? S jakými vzpomínkami jsi pracoval?

14. Vazby v tematickém plánu, v ŠVP a vztahy k obsahu RVP:

Očekávaný výstup (ŠVP): *Začlení písmo, jeho funkci, styl na základě daného tématu.*¹⁵⁹

Očekávaný výstup (RVP): *Vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálních obrazných vyjádření.*¹⁶⁰

Dílčí výstupy: Provede výběr vhodné fotografie, která nejlépe odpovídá tématu. Začlení vhodné písmo do celé kompozice.

¹⁵⁹ ŠVP, ZŠ Na Líše, [online]. Dostupné na:

<http://www.zsnaalise.cz/index.php?Title=Charakteristiky%20p%C5%99edm%C4%9Bt%C5%AF&>, vyhledáno dne 10. 9. 2013, 153.

¹⁶⁰ RVP, [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007. 126 s. Dostupné

z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV_2007-07.pdf, s. 70, vyhledáno dne 13. 5. 2016.



[3] Práce vzniklá během praxe. Plakát s tématem „vzpomínka na vzpomínku“.

Autor: Anna –Marie, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013.



[4] Práce vzniklá během praxe. Plakát s tématem „vzpomínka na vzpomínku“.

Autor: Karel, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013.

1.3.4. Třetí úkol – Koláž s vlastním čtyřverším

1. Anotace: Žáci vytvoří koláž s použitím vlastních fotografií, kterou doplní vlastním slovem (vlastním čtyřverším) opět na téma „Vzpomínka na vzpomínku“ (jedná se o subjektivní zobrazení pocitu z naší vzpomínky na nějakou událost).

2. Tematický celek, téma, námět – Artificialismus – Vzpomínka na vzpomínku/ Souvenir – obraz kombinovaný s textem (koláž s čtyřverším)

3. Klíčová slova – „vzpomínka na vzpomínku“, souvenir, koláž, báseň, obraz ve spojení s textem

4. Cíl, cíle hodiny – Žák používá tvarovou a barvenou nadsázku, symboly a znaky pro vytvoření autentické výpovědi o jeho pocitu ze vzpomínky na určitou událost. Tvořivě pracuje s materiálem, který má k dispozici, výjevy na obrazech dává do nových, netradičních, souvislostí. Do obrazu vhodně začlení vlastní text. Využívá postupy, které nabízí výtvarné médium.

5. Výtvarné úkoly:

V počítači vytvořte koláž z vašich fotografií (z 1. úkolu) na téma „Vzpomínka na vzpomínku“. K obrazu připojte vámi složené čtyřverší, které vám evokuje téma „vzpomínka na vzpomínku“, neoddělujte tyto dvě složky, přemýšlejte nad čtyřverším už při tvorbě koláže. Čtyřverší začleňte do vaší koláže.

6. Použité techniky a tvůrčí postupy:

Koláž z vlastních fotografií, doplněna autorským čtyřverším

7. Použité materiály a nástroje, nutné vybavení, finanční náročnost projektu, případně využití vytvořených prací:

PC – program Photoshop (dostupný ve škole), vlastní fotografie

Použití prací do diplomové práce, možnost výstavy

8. Motivace, didaktické postupy, instrukce:

Princip koláže – objekty v netradičních vztazích

Principy spojení obrazu a poesie, meziválečná poetika (Štyrský, Toyen: *Artificialismus*, 1993, 24 – Obraz Toyen: Samota, 1927, doplněný Básní V. Nezvala [6])

Ukázky koláží (např. Štyrský - Souvenir[5]¹⁶¹), Kolář

9. Materiály a zdroje, které budou mít žáci k dispozici:

Prezentace - ukázky obrázků koláží, základní pojmy koláž, obraz a báseň

monografie – Štyrský a Toyen:Artificialismus, 1993 – katalog k výstavě

Lamač, M.: Jiří Kolář, Praha: Obelisk, 1970.

10. Počet tvůrců jedné práce: jednotlivec

11. Čas potřebný k výtvarné práci: cca 3-4 vyučovací hodiny (1 vyučovací hodina, která zbyde z předešlého bloku, dvouhodinový blok, 1. vyuč. hodina z následujícího bloku- pokud bude potřeba)

12. Minutový scénář vyučovací hodiny včetně započítání reflektivního dialogu

(odhadem): Zadání a výklad, motivace: 20 min.

Dotazy - dialog: 5min.

Práce: 140 min. – 185 min.

13. Předpokládaný obsah a zaměření reflektivního dialogu:

Jak funguje princip „vzpomínky na vzpomínku“, jak s ním pracovali artificialisté. Jak se vám vzpomínka převáděla do koláže? Jak jste postupovali při tvorbě koláže? – popište jednotlivé kroky. Jak funguje spojení obrazu se slovem? Jak těžké pro vás bylo vytvořit čtyřverší?

13. Vazby v tematickém plánu, v ŠVP a vztahy k obsahu RVP:

Očekávaný výstup (ŠVP): *Zvládá a použije vybrané techniky pro vyjádření svých myšlenek a představ, na základě jejich neobvyklých kombinací. Při zobrazování námětu používá tvarovou a barevnou nadsázku.*

*Vysvětlí své výtvarné pojetí vlastní práce.*¹⁶²

Očekávaný výstup (RVP): *Užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie.*¹⁶³

¹⁶¹ Štyrský: Souvenir, dostupné na: <http://douglemoine.com/2007/09/foto-modernity-in-central-europe/>, vyhledáno dne 10. 9. 2013.

¹⁶² ŠVP, ZŠ Na Líše, [online]. Dostupné na: <http://www.zsnaalise.cz/index.php?Title=Charakteristiky%20p%C5%99edm%C4%9Bt%C5%AF&>, vyhledáno dne 10. 9. 2013, 153.

Dílčí výstup: Provede výběr zvolené fotografie, kterou upraví a včlení do ní vlastní čtyřverší. Práci dokáže obhájit.

15. Vztahy k výtvarné kultuře: Artificialismus, Poetismus, koláž, Kolář



[5] Práce vzniklá během praxe. Koláž s vlastním čtyřverším, téma „vzpomínka na vzpomínku“. Autor: Karel, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013.

1.3.5. Závěr praxe – Dotazník a reflexe

1. Anotace: 1. vyučovací hodina z tohoto bloku by měla sloužit k dokončení práce na 3. úkolu a odevzdání celého portfolia vzniklých prací v elektronické podobě. 2. vyučovací hodina se bude zabývat celkovou reflexí uplynulých úkolů, což se bude dít především prostřednictvím dotazníku. Bude to jakási zpětná vazba od žáků. V závěru zhodnotím praxi i já.

2. Tematický celek, téma, námět – Reflexe tematické řady - dotazník

¹⁶³ RVP, [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007. 126 s. Dostupné z WWW: <http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV_2007-07.pdf>, s. 70, vyhledáno dne 13. 5. 2016.

3. Klíčová slova – reflexe, sebereflexe, dotazník, zpětná vazba, vzpomínka na vzpomínku, objekt mimo obraz, stíny a odrazy

4. Cíl, cíle hodiny – Předpokládá, že podle svého nejlepšího přesvědčení, žák zhodnotí průběh dosavadních hodin a odpoví na položené otázky v dotazníku. U žáků by se měla rozvinout schopnost sebereflexe.

5. Výtvarné úkoly: x

Zhodnocení výtvarných úkolů – jaké výhrady měli k zadání, jak se jim úkoly řešily.

6. Použité techniky a tvůrčí postupy:

Anonymní dotazník

7. Použité materiály a nástroje, nutné vybavení, finanční náročnost projektu, případně využití vytvořených prací:

Vytištěné dotazníky – zajistí učitel

8. Motivace, didaktické postupy, instrukce:

Vysvětlím, že je pro mě důležitá zpětná vazba, a že žákům vyplnění dotazníku může být také užitečné, protože si utřídí myšlenky, a uvědomí si, co se naučili, zhodnotí práci, kterou vykonali, jak v detailu, tak i v celku a dále z toho mohou vyvodit poznatky pro následující studium. Vysvětlím, že je pro mě důležitá zpětná vazba také proto, abych viděla, kde jsem případně udělala chybu, kterou bych příště mohla odstranit, nejasné věci změnit či lépe vysvětlit.

Může proběhnout reflexe verbální - diskuse.

Možnost promítnutí všech hotových prací a diskuse.

9. Materiály a zdroje, které budou mít žáci k dispozici: dotazník, promítnutí prací na projektoru – uvidí práce ostatních

10. Počet tvůrců jedné práce: jednotlivec

11. Čas potřebný k výtvarné práci: 1 vyuč. hodina na dokončení 3. úkolu.

12. Minutový scénář vyučovací hodiny včetně započítání reflektivního dialogu (odhadem):

- 1 vyuč. hodina na dokončení 3. úkolu.

1. Motivace a zadání dotazníku – 3min.

2. vyplnění dotazníku – 25 min.

3. ve zbylém čase promítnutí hotových prací – skupinová reflexe

13. Předpokládaný obsah a zaměření reflektivního dialogu: viz výše

14. Vazby v tematickém plánu, v ŠVP a vztahy k obsahu RVP:

Očekávaný výstup (ŠVP): *Vede dialog, vyjadřuje se k tvorbě své i druhých.*

*Vysvětlí své výtvarné pojetí vlastní práce.*¹⁶⁴

Očekávaný výstup (RVP): *Ověřuje komunikační účinky vybraných, upravených či samostatně vytvořených vizuálně obrazných vyjádření v sociálních vztazích; nalézá vhodnou formu pro jejich prezentaci.*¹⁶⁵

Dílčí výstupy: Je schopen reflexe a sebereflexe. Komunikuje se skupinou, vyjadřuje se k danému problému.

15. Materiály, které používá a z nichž vychází vyučující:

Pasch a kol.: *Od vzdělávacího programu k vyučovací hodině*, Praha: Portál, 1998.

Read, H.: *Výchova uměním*, Praha: odeon, 1967.

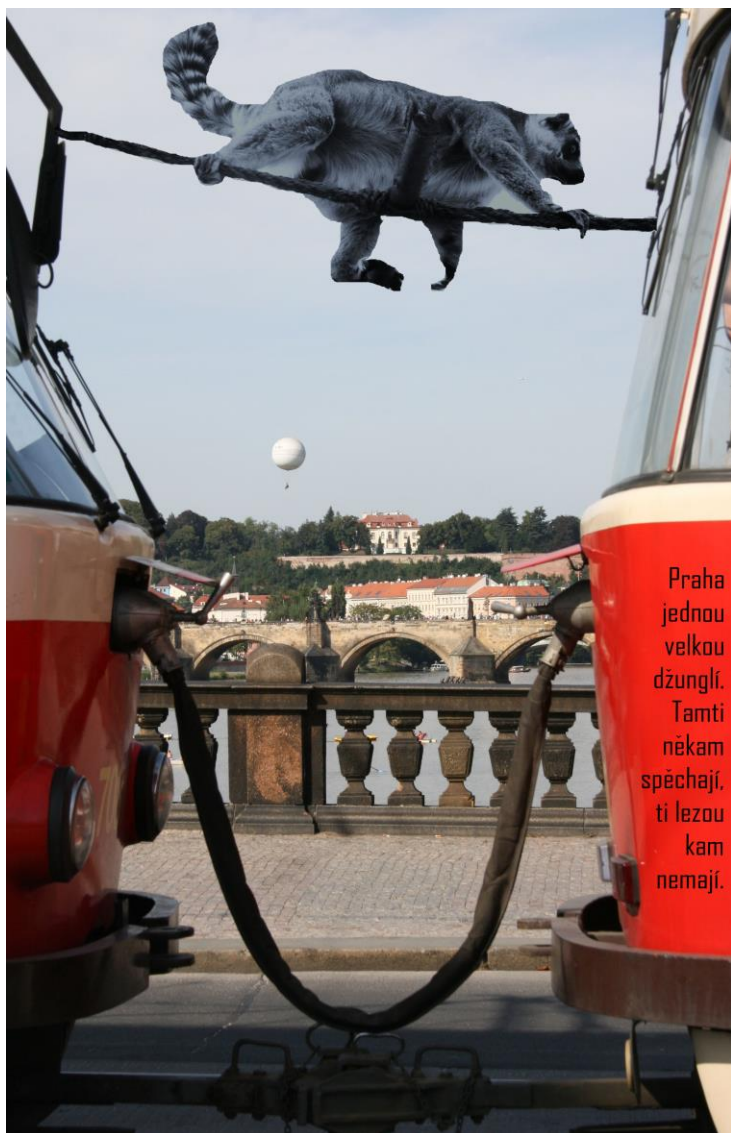
Slavík, J.: *Umění zážitku, zážitek umění, 1. díl*, Praha: UK v Praze, PedF, 2001.

¹⁶⁴ ŠVP, ZŠ Na Líše, [online]. Dostupné na:

<http://www.zsnaalise.cz/index.php?Title=Charakteristiky%20p%C5%99edm%C4%9Bt%C5%AF&>, vyhledáno dne 10. 9. 2013, 153.

¹⁶⁵ RVP, [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007. 126 s. Dostupné

z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV_2007-07.pdf, s. 70, vyhledáno dne 13. 5. 2016.



[6] *Práce vzniklá během praxe. Koláž s vlastním čtyřverším, téma „vzpomínka na vzpomínku“. Autorka: Natty, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013.*

1.3.5.1. Dotazník

Na závěr své praxe jsem žákům rozdala dotazníky s tím, abych si udělala stručný přehled hlavně o tom, jak jsem jim dokázala předat teoretické poznatky, jak vnímali svou práci a jak vnímali celou praxi. Zpětně si myslím, že byl pro žáky možná příliš složitě formulovaný, ale oceňuji, že se s ním snažila většina vypořádat, jak nejlépe uměla.

Otázky v dotazníku:

- 1. Jak jsi pochopil/a zadání prvního, samostatného, úkolu (fotografování „předmětu mimo obraz“ aj.) a v čem bys spatřoval/a rozdíly ve svém pojetí a v pojetí umělců, s jejichž díly ses následně setkal/a (na 1. hodině)?
- 2. Čemu jsi při výkladu a zadávání jednotlivých úkolů nerozuměl/a, co mělo být lépe vysvětleno?
- 3. Vysvětlete vlastními slovy pojem „Vzpomínka na vzpomínku“.
- 4. Jak jsi pracoval/a se svými vzpomínkami při řešení jednotlivých úkolů?
- 5. Podle čeho jsi vybíral/a svou fotografii pro plakát (úkol č. 2)?
- 6. Jak jsi postupoval/a při tvorbě koláže spojené se čtyřverším, jak jsi docílil/a fúze obrazu a slova (úkol č. 3)?

1. otázka

Z dotazníků vyplynulo, že zadání úkolu pochopila a nějak si po svém vyložila většina žáků, ta si dala za úkol fotit stíny předmětů, které na fotografii nejsou, stínové divadlo, stopu po předmětu, který na fotografii není.

Někteří začali nejprve fotit a poté až vybírali práce do „databáze“, ti, kteří chyběli, čerpali fotografie ze svého archivu. Někteří tvrdili, že si nevěděli rady.

Většina z nich také hodnotí svou práci velmi kladně a jsou s ní spokojeni. Hodnotili také kladně díla umělců- zvláště jejich pojetí. Všímal si detailu a zároveň jednoduchosti, která je velmi působivá. Někteří dokonce viděli podobnost mezi pojetím svým a pojetím umělců. Rozdíly mezi vlastními díly a díly umělců žáci spatřovali například v tom, že umělci měli více promyšlený koncept a delší čas na přípravu.

2. otázka

Většina žáků také tvrdila, že rozuměla všemu a nic by neměnila, že výklad byl podán jasně a srozumitelně a vyučující látce dokonale rozuměl. Vyzdvihli prezentaci ukázek děl umělců, bylo to pro ně nové. Nejtěžší pro žáky bylo vymyslet vlastní pojetí tématu.

Někteří žáci měli potíže s posledním úkolem- koláží, zejména kvůli čtyřverší, které se zde mělo objevit. Jiní si nevěděli rady s 1. úkolem, buď s hledáním informací, nebo s tématem fotografií. To přičítám tomu, že byl úkol zadán formou textu na papíře, bez předchozího vysvětlení a možnosti dotazů a vyjasnění nesrovnalostí. Někteří si stěžovali na složité formulace zadání. Jeden žák psal, že nepochopili zadání a „práce mu nedávala smysl“.

Žáci kladně hodnotili i pomoc vyučujícího v hodině – ta se týkala většinou detailů, barev, fontů, atd.). Někomu pomohlo další upřesnění ve výkladu.

Většina žáků ale psala: „rozuměl jsem všemu“, i když si nejsem jistá, do jaké míry je to pravda. Téma totiž není lehké a bez předchozí znalosti určitého kontextu i hůře pochopitelné. Žáci ještě v literatuře meziválečné období neprobírali, a tak neznali pozadí vzniku děl, ani známé umělce a literáty.

3. otázka

Ve 3. otázce měli žáci vysvětlit pojem „Vzpomínka na vzpomínku“ a když v odpovědi na předchozí otázku psali, že z výkladu pochopili vše, u většiny tomu tak nebylo. Přiblížit se výstižnému vysvětlení se podařilo jen několika z nich: „Vzpomínka na nějakou vzpomínku. Ve vzpomínce jsem si zachovala nějakou událost, která se stala a postupně se k ní vracím.“ zněla odpověď jedné z žákyň. Další píše: „ Je to vlastně vzpomínka na něco, na co jsem si někdy dříve vzpomněla. ... Je to vlastně něco, co už není, ale něco po tom zbylo ... “

Většina žáků téma interpretovala tak, že na něco vzpomínají- události, zážitky atd., a zde lze přesně vidět nepochopení pojmu a myšlenky, protože opomenuli mezistupeň vzpomínky – filtru – nevzpomínáme na zážitek, ale vzpomínáme na vzpomínku na onen zážitek. Jiný hoch to charakterizoval jako „vzpomenutí si na složitý myšlenkový pochod“. Jiná žákyně píše: „Jako bych vzpomínala na něco, co je abstraktní, např. na sen nebo představu.“

4. otázka

Další otázka směřovala k práci s vlastními vzpomínkami při tvorbě plakátu. Hodně žáků psalo, že zapojilo fantazii, jiní, že kombinovali obrázky, dva žáci s nimi nepracovali vůbec. Jedna žákyně psala: „Skoro celou dobu jsem myslela na to, když jsme byla malá, svět byl bez chyby ...“, jiná zase přemýšlela, jestli si při pohledu na fotku vybaví nějaké vzpomínky.

5. otázka

Předposlední otázka se týkala výběru fotografií, žáci uváděli, že se vybírali takové fotografie, které jim připadaly zvláštní, na kterých byly stíny, ke kterým měli vztah, které zachytily zajímavost místa, které vyvolaly nejvíce emocí, ke které měli nejsilnější vztah a byli s ní spokojeni.

6. otázka

V poslední, šesté, otázce měli žáci shrnout, jak postupovali při tvorbě koláže. Jedné dívce, mezitím co vytvářela koláž z různých fotografií, jí vznikalo v hlavě čtyřverší. Jiní se inspirovali promítanými díly a vznikla opět koláž zároveň s čtyřverším. Většina nejprve tvořila koláž a dodatečně vymyslela a zapojila čtyřverší. Jedna žákyně si vybrala ústřední fotku, k té zapojila další a napsala to, co ji v tu chvíli napadlo. Někomu nedělalo problém vymyslet verše, ale nějak je zakomponovat do koláže. Jiní zase hodnotili svou práci jako povedenou, a to i přes to, že se jim na začátku nedařilo vymyslet čtyřverší, nakonec se jim to podařilo i s vtipem a nadsázkou. Jedna slečna si zvolila konkrétní téma a tomu vše přizpůsobila. Žák, který vytvářel plakát s holuby, napsal: „Povodeň přináší zmar, neštěstí a smrt a je to vlastně užitečná voda ve velkém množství. Pták hledící do nikam asi přemýšlí nad utonulým kamarádem.“

1.4. Vazba didaktické řady na ŠVP Na Líše, vycházející z RVP ZV

Zařazuji sem body, které splňuje didaktická řada ve vztahu ke Školnímu vzdělávacímu programu ZŠ Na Líše, který vychází z Rámcového vzdělávacího programu ZV. Řídím se Školním vzdělávacím programem ZŠ na Líše, který je zveřejněn na stránkách školy¹⁶⁶.

1.4.1. Očekávané výstupy a průřezová témata

Výtvarný jazyk - výtvarné dovednosti

Ve výtvarném jazyce žák volně používá barevnou a tvarovou nadsázku, rozkládá a syntetizuje přírodní tvary v prostoru a v ploše, uplatní osobitost v přístupu k realitě, k tvorbě a interpretaci vizuálně obrazného vyjádření, samostatně využije při zobrazování motivů a námětů na základě poznání, představy a fantazie. Tvořivě použije různé alternativními postupy a materiály Originálním způsobem kombinuje linie, tvar, objem, barvu, texturu, objekty, vytváří jejich neobvyklé kombinace v ploše i prostoru. Jednotlivé obrazové prvky spojuje do složitějších kompozičních vztahů, kompozici prostoru i plochy tvořivě používá na základě vyjádření vztahů mezi prvky, vztahu mezi ději jednotlivých prvků, prostředí, zážitku, a představ. Navrhne vlastní řešení daného tématu a samostatně jej řeší v materiálu. (ŠVP- Očekávané výstupy, s. 505)

Žák rozvíjí poznávání výtvarného jazyka a jeho zákonitostí, struktury a sdělení jednotlivých jeho prvků, kombinuje a řeší problémy s použitím jednotlivých prvků výtvarného jazyka, využívá a pojmenovává jednotlivé prvky výtvarného jazyka. (ŠVP- průřezová témata, s. 506)

Výtvarné techniky – výrazové prostředky

Žák použije rozdílné prvky výtvarných technik v návaznosti na dané téma, experimentuje s jednotlivými obrazotvornými prvky. Pojmenuje rozvinuté obrazotvorné prvky a kompoziční přístupy v uměleckém díle Analyzuje složitější tvary a struktury, použije výslednou analýzu v grafickém vyjádření na základě představy a fantazie, na základě

¹⁶⁶ ŠVP, ZŠ Na Líše, [online]. Dostupné na: <http://web.zsnaalise.cz/wp-content/uploads/2015/11/U%C4%8Debn%C3%AD-osnovy1.pdf>, str. 402-407, vyhledáno dne 15. 2. 2016.

poznání jeho funkce, na základě pozorování a poznání a chápání závislosti tvaru a na funkci, volně analyzuje a výtvarně vyjádří tvary a struktury organických nebo anorganických útvarů v jiných výtvarných technikách (počítačová grafika). Používá písmo jako prostředek komunikace, jako soubor znaků vzniklých historicky, samostatně vyhledá informace o daném tématu, hledá nová a netradiční možné řešení, zvládá a použije vybrané techniky pro vyjádření svých myšlenek a představ na základě jejich neobvyklých kombinací. (ŠVP- Očekávané výstupy, s. 506)

Rozvíjí schopnosti poznávání nových i netradičních výtvarných technik, poznávání výtvarného jazyka v závislosti na vnímání účinku výtvarných technik, řeší problémy při používání starých – známých, i nových a netradičních výtvarných technik, využívá starých a nově poznanych výtvarných technik v závislosti na řešení tématu. (ŠVP- Průřezová témata, s. 507)

Vizuální sdělení a komunikace

*Žák zapojuje **obsah vizuálně obrazného vyjádření do komunikace** na základě vlastní zkušenosti. Do svého výtvarného projevu vkládá i další komunikační projevy, Vede dialog a vyjadřuje se ke své tvorbě. (ŠVP- Očekávané výstupy, s. 507)*

Je schopen vysvětlit a prezentovat vlastní výtvarné sdělení, rozvíjí vnímání a řešení problému. Vnímá lidi a jejich postoje v závislosti na jejich vnímání v., zde zejména v. díla historicky vzniklého. (ŠVP- Průřezová témata, s. 507)

Symbol, znak

*Co se týče **znakového systému**, žák použije samostatně jemu známé symboly ve vlastním výtvarném vyjádření, porovná vlastní interpretaci obrazového znaku s ostatními. Pojmenuje charakteristické znaky, vnější i vnitřní členění tvaru, samostatně odhalí interpretační kontext vlastního i přejatého znakového vyjádření, aby byl srozumitelný pro ostatní, ověřuje si vliv svých činností na okolí. (ŠVP, s. 508)*

Kultura a její rozdíly

Žák přes svojí vlastní výtvarnou práci poznává a člení jednotlivé **oblasti kultury a umění** na základě hlavních znaků, zařadí do historických souvislostí různé typy zobrazení, na konkrétních příkladech porovnává různé přístupy ke zvolenému tématu, snaží se odhalit jejich kulturní a historické kontexty. Interpretuje své vlastní výtvarné reakce na umělecké dílo. (ŠVP- Očekávané výstupy, s. 508)

Vnímá řeč předmětů, vizuálních sdělení a prostředí vytvářeného člověkem v kulturním kontextu, zasazuje svou existenci do historického kontextu, který se nám ukazuje v kulturní historii. (ŠVP- Průřezová témata, s. 508)

Výtvarné myšlení

Ve **výtvarném myšlení** žák podle svých schopností interpretuje vizuálně obrazná vyjádření, odlišnosti porovnává se svými dosavadními zkušenostmi, při zobrazení námětu záměrně požívá tvarovou a barevnou nadsázku a dále vyhledává zajímavosti spojené s tématem. (ŠVP, s. 508)

Žák řeší problémy a uplatňuje rozhodovací dovednosti, strukturalizuje prvky v. jazyka, v. technik, kulturních a sociálních vlivů, a využívá je při zpracování vlastní tvorby. Využívá tvůrčí nápady a realizuje je, dokončuje vlastní nápady, a případně provádí jejich změny v závislosti na stavu řešení. Zaujímá postoj k historickému uměleckému odkazu. (ŠVP, s. 509)

Osobnost žáka v jeho strukturálních vazbách – proces rozvíjení

Ověří si komunikační účinky prostřednictvím vystavení své práce, dokáže vysvětlit výtvarné pojetí vlastní práce, obhájí a posoudí svojí práci v kontextu daného tématu, prostředí a kultury. Rozliší reálný a duchovní prostor, uplatňuje své fantazijní představy, vědomě volí nástroje a techniky pro konkrétní výtvarné vyjádření. Zdůvodní a obhájí výtvarné pojetí, vede dialog, vyjadřuje se ke své tvorbě. (ŠVP- Očekávané výstupy, s. 509)

Organizuje si vlastní čas, strukturuje práci na zadaném projektu, stanoví si jednotlivé kroky ke splnění zadaného úkolu, je schopen úkol dokončit. Je schopen si obhájit

vlastní práci, řeší problémy a sám se rozhoduje, dále řeší problémy, které se objeví během práce na zadaném projektu. (ŠVP- Průřezová témata, s. 510)

1.5. Shrnutí pedagogické praxe a její závěrečné hodnocení

Svou didaktickou řadu jsem navrhla na základě zadání diplomové práce a odučila jsem ji ještě před napsáním diplomové práce. Navržené úkoly hodnotím kladně, i přes to, že po napsání diplomové práce a hlubšího prozkoumání tématu, bych určitě některé části úkolů pozměnila.

Svou první, předchozí pedagogickou praxi jsem absolvovala na ZŠ Na Líše v Praze 4 – Michli, vedoucí učitelkou mé praxe byla již zmíněná paní Mgr. Jana Jiroušková, která byla na tolik profesionální pedagog a ještě skvělý člověk, že jsem se rozhodla, že u ní chci absolvovat i závěrečnou pedagogickou praxi, která se vztahuje k mé diplomové práci. Následně jsme se dohodly a vše rozplánovaly tak, abych následující, zimní semestr mohla svou praxi absolvovat a zároveň nenarušovala učební plán Mgr. Jirouškové.

Úkoly jsem s paní učitelkou Jirouškovou konzultovala dopředu, některé úkoly mi pomohla doladit. Samotná praxe pro mě byla velkým přínosem, získala jsem neocenitelnou zkušenost vést sama hodinu. Žáky jsem sice částečně znala z předešlých setkání, ale to byly pouze náslechy. Nyní jsem sama předstoupila před třídu a měla částečně odborný výklad, nelehkého tématu. Výhodou bylo, že žáci jsou výtvarně zaměřeni, takže to pro ně není zcela povinný předmět, ale takový, který si sami zvolili, další výhodou byl malý počet (max. 14 žáků). Na všechny hodiny jsem byla maximálně připravená, měla jsem nastudované téma, připravené ukázky, prezentaci a materiály. Při první hodině jsme měla velkou trému, ale ta postupně opadala. Pro žáky to bylo také něco nového: nový učitel, neznámé téma, které bylo na začátku hodiny teoreticky představené, ale také ukázky děl, na což nebyli zvyklí. Žáci však byli milí, vstřícní a otevření naučit se něčemu novému. Diskuse nad ukázkami měla spíš zdrženlivější charakter, stejně tak dotazy, což se ale dalo předpokládat. Všichni jsme byli nervózní.

Další část hodiny, tedy samostatná výtvarná práce už byla částečně improvizovaná. To, že žáků bylo málo, mi umožnilo věnovat každému dostatek času na pomoc, diskusi nebo

na zhlédnutí procesu práce. Čelila jsem různým problémům, které vznikaly v průběhu práce na úkolech. Pomáhala jsem konzultovat vzniklá řešení, povzbuzovat ta, která jsou na dobré cestě, a vracet ta, která se vydala slepou uličkou. Musela jsem také řešit technické problémy v počítačovém programu, s kterým žákovi nakonec pomohla paní učitelka Jiroušková. Většina problémů však plynula z uchopení tématu, nebo ze zastavení se na místě. Všechny nástrahy jsme ale zdárně překonali. Důležité pro mě bylo, že byli žáci sami se svou prací spokojeni a nejvíce ti, kteří na začátku byli nejistí. Myslím, že praxe obohatila obě strany.

Někteří žáci prokázali výjimečné výtvarné cítění a invenci téměř ve všech pracích, aniž by sklouzli ke kýči. Přinesli si velice zdařilé fotografie k prvnímu úkolu, na nichž bylo vidět, že si s nimi dali práci a přemýšleli o nich, a podařil se jim i plakát a koláž. To se bohužel nedařilo části žáků, kteří si přinesli zajímavé fotografie, ale nedokázali z nich nic vytěžit. Velký problém měli žáci u koláže a plakátu s výběrem vhodného fontu, který se většinou ke sdělení ani k fotografii nehodil a kazil celkový dojem z díla. Snažila jsem se však v mnohých případech ukázat jinou cestu. Co jsem nepředpokládala, bylo to, jak si většina žáků poradila s čtyřverším v koláži. Bála jsem se, že žáci a žákyně 9. třídy budou psát rádobu sentimentální básně, ale to se nestalo. Z básní většinou sálá optimismus, vtip a nadsázka. Našli se tu i básně smutně laděné, ne však prvoplánové. Musím ale přiznat, že každému žákovi se podařil alespoň jeden z úkolů na výbonou.

Setkala jsem se s velmi milým, přátelským a zároveň osobitým jednáním paní učitelky Jirouškové i ostatních kolegů a stejně kladně hodnotím přístup všech žáků k výkladu, práci, dotazníku a k hodinám celkově. Nebáli se říct si o pomoc, uvítali radu po vzájemné diskusi a velice kladně pomoc hodnotili. S praxí jsem byla velmi spokojena, i když bych si příště chtěla didaktickou řadu vyzkoušet odučit i na středních školách, gymnáziích nebo školách uměleckých.

Nyní, téměř dva roky po absolvování praxe jsem na stránkách školy ZŠ Na Líše našla zadání úkolů pro žáky 9. tříd, ve kterých se p. uč. Jiroušková se inspirovala mou

didaktickou řadou. Na stránkách školy ZŠ Na Líše tak můžete najít *Zadání 9. třída*¹⁶⁷, které vychází z některých úkolů mé didaktické řady a zaměřuje se na práci inspirovanou artificialismem a celkově tvorbou Štyrského a Toyen. Jsem moc ráda, že moje didaktická řada nebyla jen jednorázovým úkolem pro diplomovou práci, ale že žije dál.



ZÁKLADNÍ ŠKOLA NA LÍŠE

ČTENÍ, PSANÍ A POČÍTÁNÍ MAJÍ SMYSL, POUZE VYCHOVÁVÁJÍ-LI NAŠE DĚTI K LIDSKOSTI.

ZADÁNÍ 9. TŘÍDA

II. úkol-PLAKÁT

Vytvořte plakát na téma "VZPOMÍNKA NA VZPOMÍNKU" tak, že si vyberete jednu z vašich fotografií, kterou jste vyfotografovali k I. úkolu. Fotografie podle potřeby upravte (ořez, kolorování, atd.) v PC programu (Photoshop) a zvolte vhodný druh písma pro nápis "VZPOMÍNKA NA VZPOMÍNKU", který včleníte do obrazu, tak aby byl plakát působil dobře i po kompoziční stránce.

III. úkol-KOLÁŽ

V počítači vytvořte koláž (A4) z vašich fotografií (z fotografií z I. úkolu a z fotografií z loňského roku) na téma VZPOMÍNKA NA VZPOMÍNKU (zohledněte artificialistické principy přístupu k obrazu, zejména to, jak pracují se vztahem detail-celek a jak se vztahují k realitě). Připojte vámi složené čtyřverší, které vám koláž evokuje. Nad čtyřverším (může být psáno volným veršem, můžete pracovat s řetězem asociací, mělo by vyjadřovat váš pocit ze vzpomínky) přemýšlejte už při tvorbě koláže, čtyřverší začleňte přímo do koláže. (Jindřich Štyrský a Toyen, francouzský básník G. Apollinaire,). Touha po fúzi obrazu a básně.

Artificialistické obrazy doplněné básněmi

1. Toyen: Cigaretový dým (V mlze), 1927.

Vítězslav Nezval:
Cigaretový
D Ý M
Kuřáci opia
stávají se
neviditelnými
Za oponou z gázu
nahé siluety
Jejich tabákové duše
kolem stínidla
proměňují se v krajiny
jež roznáší vítr

[7] Ukázka webové stránky se zadáním pro 9. třídu, inspirované mou didaktickou řadou.

Vytvořený Print green z webových stránek školy ZŠ na Líše, stránka dostupná na:

<http://skola.zsnaalise.cz/index.php?Title=ZAD%C3%81N%C3%8D%209.%20T%C5%98%C3%8DDA%20&>, vyhledáno dne 20. 6. 2016.

¹⁶⁷ Zadání 9. třída, [online]. Dostupné na:

<http://skola.zsnaalise.cz/index.php?Title=ZAD%C3%81N%C3%8D%209.%20T%C5%98%C3%8DDA%20&>,
vyhledáno dne 12. 6. 2016. Viz následující obrázek v textu.

2. Další možné návrhy úkolů pro didaktickou řadu

Při vymýšlení úkolů pro mě byla velice lákavá představa, že by si žáci v jedné z prvních hodin zkusili to, čím se artificialisté také inspirovali, což byly fotogramy Mana Raye. Má představa byla taková, že by to pro ně bylo jakési rozehrání před tím, než by se pustili do dalších úkolů. Technika je to totiž velice atraktivní a myslím, že by žáky pohltila, a skutečně podle principů poetismu, by se každý mohl stát oním básníkem, nebo lépe řečeno malířem-básníkem. Bohužel je tato technika velice náročná na provedení v běžné třídě, s větším množstvím žáků a hlavně nutností mít temnou komoru. A tak jsem musela od tohoto úkolu ustoupit, což mě dodnes mrzí, ale lze to brát jako další možný návrh na rozšíření didaktické řady Artificialismus. Proveditelnější by tento úkol mohl být na ZUŠ, na některé střední umělecké škole, bez ohledu na fotografické zaměření, ale i na základní či střední škole, kde je ve skupině na výtvarnou výchovu méně žáků a je zde potřebné zázemí.

Další možností by mohly být stříkané obrazy. A to buď jako společné dílo celé skupiny, kdy každý do obrazu přispěje svou „vzpomínkou“ a přinese nějaký svůj osobní předmět, předmět z dětství či suvenýr z dovolené, jehož stopu by v podobě obrysu zanechal na plátně. Vzhledem k charakteru úkolu, by ale bylo lepší, aby každý pracoval na vlastní „vzpomínce na vzpomínku“ a pojal obraz po svém. Použila by se fixírka a voda s přimíchanou temperou či tuší. Předměty by se měly dát omýt, nebo by se mohly zabalit do nějaké folie, aby nedošlo k jejich poškození, kdyby to majitel vyžadoval. Nakonec by se snad nemuselo jednat pouze o ony konkrétní předměty. Dílo by mohlo být dotvořeno stříkáním přes šablony, které by si žáci ze čtvrtky vyrobili stříháním nebo z materiálů, které by jim onu věc připomínaly obrysem. Mohly by to být krystalky soli, když si poprvé ochutnali, jestli je mořská voda slaná, mohla by to být šablona vln či pohoří, na které se každé ráno koukali z pláže, a konečně řada živočichů, rostlin a věcí, které mohli spatřit pod vodní hladinou. Zdůrazňuji, že je zde nutný mezikrok stříkání, protože nám jde o vybavení si vzpomínky, nejde nám o seskupení a výstavku konkrétních suvenýrů, snažíme se zachytit pocity z dávno uběhlých zážitků, jejichž barvy pomalu blednou, ale nikdy nevyblednou úplně a dostávají tak nový ráz a nádech oné „ultrafialové“, o které mluvil kdysi Teige.

V neposlední řadě je to koláž, která sice nevystihuje čistě principy artificialismu, ale je jakýmsi jeho předvojem, mísícím slovo a obraz. Do mé didaktické řady jsem koláž zařadila, jednalo se však o koláž dělanou na počítači, materiálem pro koláž byly fotky žáků, jež nafotili do té doby, používali tedy materiál, ke kterému už měli určitý vztah. Z mé další zkušenosti vím, že není jednoduché dělat s dětmi koláž. Zejména kvůli oné databázi obrázků, já sama si ji budu asi patnáct let. Obrázky, výstřižky, různé druhy papírů, které mě zaujaly, si shromažďuji a využívám je dále na klasickou ručně lepenou koláž. Ale v okamžiku, kdy se žáci mají pustit do koláže a žádnou takovouto databázi nemají, si kladu otázku: Co s tím, jaký materiál použít? V dnešní době, kdy opadá zájem o tištěná media a nadvládu mají texty a obrázky na internetu. Zpětně si říkám, že jsem nakonec udělala asi nejlépe, když jsem zadala žákům, že mají čerpat pouze ze svých nafocených materiálů. Samozřejmě byli omezeni, což ale vnímám naopak jako kladné omezení, i když se mi na začátku zdála práce s koláží pomocí počítače trochu odcizená. Myslím si, že kdybych jim dala volnou ruku při výběru obrázků, které by mohli čerpat z internetu, vznikl by ne jeden kýč, a to i přesto, že to jsou žáci, kteří mají k výtvarné výchově a umění vztah a předpokládá se u nich nějaké výtvarné cítění.

Nabízí se přinést si různé časopisy, noviny a jiné obrazové materiály, ano, můžu pouze spekulovat, co by si žáci třídy, kterou jsme učila, přinesli za materiál. O této realitě jsem si však mohla udělat malý obrázek asi rok po mé praxi, kdy jsem s žáky 4. třídy ZŠ zaměřené na sport, zkoušela koláž. Když opomenou to, že si většina nepřinesla nic, u těch, kteří si něco donesli, byly většinovým materiálem letáky se slevami různých supermarketů či reklamní časopisy nějaké stavební firmy apod. To znamená, že jsme měli k dispozici několik kilo růžovoučkových uzenin a několikero druhů alkoholu spolu se vzorky stavebních hmot. A z toho moc nesestavíte, ani kdybyste byli sebenápaditější. Uvědomila jsem si však, že jim to nemůžu mít za zlé, neboť to je přesně to, čím jsou obklopeni, s čím se dennodenně setkávají a k čemu mají přístup. Samozřejmě se mezi žáky objevilo i několik časopisů o sportu, ale tím to končilo. Takže koláže až asi na dvě výjimky nedopadly dobře.

A tak se stále ptám jak v dnešní době udělat kvalitní koláž? Protože si nemyslím, že by to bylo něco přežitého. Naopak, zvlášť co se týče výtvarné výchovy ve škole.

III. VLASTNÍ VÝTVARNÉ PRÁCE, JEJICH DOKUMENTACE A TEORETICKÁ REFLEXE

Na začátku práce jsem si stanovila několik kritérií, kterými jsem se chtěla řídit. Za prvé jsem nechtěla *malovat jako Toyen a Štyrský*, nějak je napodobovat. Za východisko jsem si stanovila hlavně artificialistický obsah, forma pro mě byla vedlejší, přestože jsem za médium zvolila také malbu. To, co jsem si předsevzala vzít z artificialismu, byla zejména práce se vzpomínkou – „vzpomínka na vzpomínku“. I přes to, že jsem se v teoretické části zabývala artificialismem a jeho principy co možná nejvíce do hloubky, nebylo vůbec lehké nazírat na svět (vzpomínky) podobným způsobem. Je těžké oprostít se od konkrétních věcí a vystihnout pocit, vůni či cokoliv, co by nám evokovalo rozvzpomínání se na vzpomínku.

Další, co jsem chtěla promítnout do své práce, bylo téma dálek. Artificialisté byli nakloněni jak vzpomínání na vzpomínky z cest, které opravdu zažili, tak z cest, které si zažít přáli, nebo o kterých četli či snili. Já jsem zůstala u cesty, kterou jsem sama podnikla. Byla to čtrnáctidenní cesta po Švédsku. Zde jsem navštívila velká rušná města s festivaly, provozem a hlukem, ale také jsem zažila absolutní třídní klid v horách, kde potkáte za den sotva pět lidí a většinu času jste se svými myšlenkami. A jediné, co řešíte je, kterou cestu vybrat, jestli kámen, na který šlápnete je pevně ukotvený, kudy přebrodit tu řeku a jestli to, co vidíte už je opravdu vrchol, nebo jenom další z částí hory, která se jenom tak tváří. Že máte zase hlad a doufáte, že tuhle noc vám nebude taková zima jako všechny předchozí. A přes tohle všechno, ač jste městský člověk a máte rádi jeho život, ruch a kulturu, vás to nějakým způsobem uchvátilo a vlastně je to Váš největší zážitek, ke kterému se vracíte nejraději.

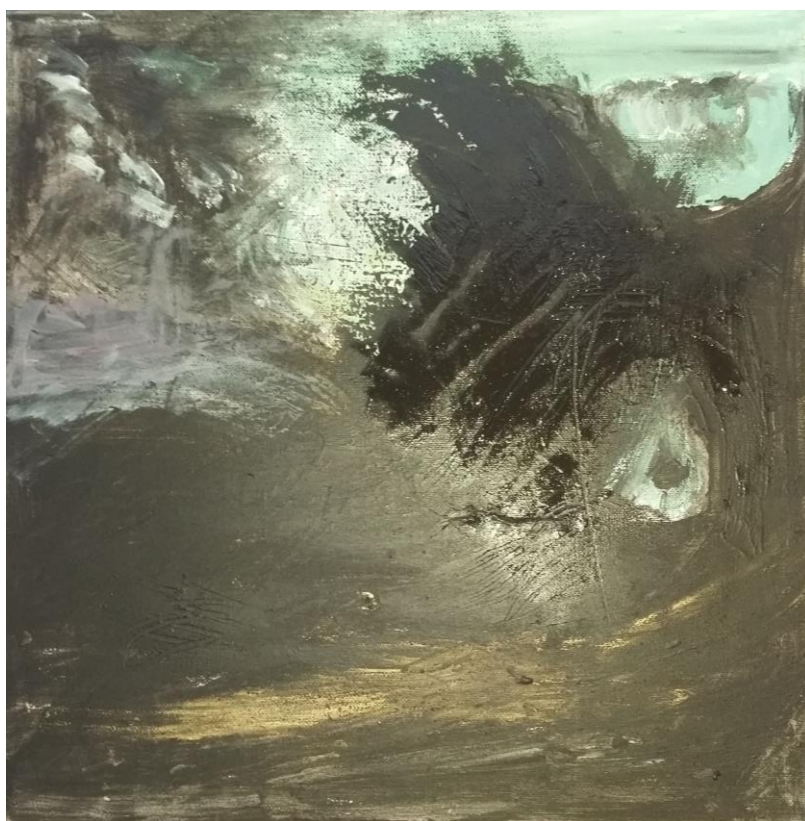
Pokud jsem vzpomínala na vzpomínky, zjistila jsem, že jsou charakterizovány barvami. Jsou to barvy pastelové někdy temnější. Některé obrazy jsou konkrétnější, některé abstraktnější.

Vzpomínky na Švédsko mají zelenošedou chuť. Šedé byly hory, pokryté množstvím šedých hornin, které se rozprostíraly do dálky a byly všude okolo. Šedozelené byly i lišejníky na těch horninách. Podvečer v přístavním městečku byl šedý, šedá obloha, šedé skály lemující přístav a jezero, šedé bylo i nebe a modrošedá byla voda. Šedé bylo i dřevo srubů, které jsem navštívila, sešlé časem neošetřené lakem, vysušené a voňavé. Temně

zelené byly borovicové lesy a šedé bylo nebe, které probleskovalo mezi stromy. Šedé byly vykácené mýtiny, na nichž ležely velké šedé balvany pokryté mechem.

Namalovala jsem pět pláten různého formátu a různého charakteru. Malovala jsem většinou najednou, aby se obraz v mé hlavě neztratil. Někdy jsem však vzpomínky nechala uzrát a malovala další dny další vrstvy. Použila jsem různé náčiní, moje nejoblíbenější je špachtle. Umožňuje barvu jinak vrstvit, a pokud barvy jen lehce smícháte, špachtle je nikdy nenanese stejně. Také nemůžete v detailu předvídat, co vznikne. Na špachtli mám ráda i to, že musí pracovat s velkým nánosem barvy, jejíž vrstvy na obraze často zůstávají. Vyzkoušela jsem si klasickou malbu štětcem, ale i techniku stříkání a práci se šablonou. Šablona mi umožnila vrstvit a přenášet důležitý motiv (stan) v jednom obraze i mezi obrazy.

V prvním obraze jsem se rozvzpomněla na vzpomínku na Stockholm, kde jsem zažila pouliční hudební festival. Obraz se odehrává v noci a je na něm socha lva na mostě, na které jsem seděla a jedla večeři. Ze sochy už zbylo jen málo.



[1] Vlastní práce. Noc ve Stockholmu. 2016, akryl na plátně, 40 x 40 cm. zdroj vlastní

Druhý obraz je pocit ze vzpomínky na zpáteční cestu ze Švédska, kdy jsme se utábořili na pláži v městečku Gränna u jezera Vättern. Můj pocit je šedavý, chtěla jsem se po úporné cestě vykoupat, ale jezero už bylo studené a nevlídné, vítr taktéž. U pláže je malá zátoka oddělná od moře kamenitým šedobílým tarasem. Jezero se rozprostírá daleko, nevidíte pevninu a hladina v jednom okamžiku splývá s nebem. Je západ slunce, nenápadný, barvy jsou tlumené. Je vidět maják. Pozorujete spousty padajících hvězd (častý srpnový jev), ležíte na písku, jste obklopeni přírodou, ale zároveň cítíte, že vás ruší kamínky, které Vás tlačí do zad a je vám zima.



[5] Vlastní práce. *Modrá tráva (V zátocce)*. 2016, akryl na plátně, 40 x 40 cm. zdroj vlastní

Třetí obraz představuje hory, odráží můj pobyt v horách. Je namalován na výšku, i když by se spíš slušelo namalovat horské panorama na šířku. Formát mi evokoval vzpomínku na vzpomínku, která se mi vrací dodnes, na bezmoc, kdy si myslíte, že už jste na vrcholu hory, na kterou jste si řekli, že vylezete, a když dojdete na onen vámi určený vrchol, zjistíte, že to byl jen blud a před vámi se tyčí další vyšší část. A vy protože jste se rozhodli dojít až na vrchol, se nechcete vzdát a pokračujete, i když už nemůžete a vítr neskutečně silně fouká. Proto jsou ve spodní části hory, které se překrývají, jsou průhledné, protože představují ony fatamorganové (falešné) vrcholky, u kterých si nejste jisti, jestli ten, co vidíte před sebou, je ten konečný a nejvyšší. A nad horami je detail kamení pokrytého lišejníkem, který pozorujete většinu cesty pod nohama. Je tak blízko, jako byste na něm spočívali tváří, když už nemůžete.

Další dva obrazy jsou motivovány cestou a pohledy na krajinu ze všemožných dopravních prostředků, které jsem na cestu do Švédska a po Švédsku využila.



[3] *Vlastní práce. Letadlo-letadlo-autobus-vlak-vlak. 2016, akryl na plátně, 40 x 60 cm.*
zdroj vlastní



[4] *Vlastní práce. Nad oceány. 2016, akryl na plátně, 40 x 60 cm. zdroj vlastní*

Obrázky jsou různorodé, působí jako jakási neucelená mozaika, stejně jako naše myšlenky či vzpomínky. A záleží na nás, kdy kterou z pod které vytáhneme. Co se týče formy, výsledky obrazů mi stále vycházely klasicky, jako výjev, jeden záběr oka, s nemožností se odpoutat od reality. Svě práce beru jako cvičení, variaci na dané téma, téma artificialimu, s možností si zvolit některý z jeho principů, který je více, či méně použit v každém obraze.



[5] Vlastní práce. Už Ti stojí stan? 2016, akryl na plátně, 60 x 30 cm. zdroj vlastní

Závěr

Podařilo se mi uceleně zmapovat jeden z nejpodnětnějších a nejinspirativnějších výtvarných směrů meziválečné avantgardy, neprávem opomíjený, který zařazením patří do Čech, ale významem nad Evropu. Analyzovala jsem všechny vlivy, které měly na vzniku artificialismu podíl, i když se vůči nim jen vymezoval. Nastínila jsem důležitost svazu Devětsil a poetismu ve vztahu k artificialismu, i k meziválečné avantgardě obecně. Rozebrala jsem některá důležitá teoretická díla, jakými byly stati, přednášky a manifesty, týkající se poetismu, artificialismu, obrazu a malíře-básníka. Podrobně jsem rozebrala velkou část výtvarných děl artificialistů Štyrského a Toyen, jejich spolupráci v rámci směru, shody, ale i odlišnosti v tvorbě.

Tím hlavním, co přinesl artificialismus nového, bylo vyzdvižení vzpomínky. Imaginace dedukuje vzpomínky, *vzpomínky na vzpomínky*, které se neváží na paměť ani na zkušenosti. Básník pracuje tak, že „*dává tvar a barvu citové představě.*“¹⁶⁸ A samozřejmě ztotožnění malíře a básníka, ve smyslu vnitřního sjednocení, které se děje v jedné osobě, která je malířem a básníkem v jednom. Ve směru od malířství k poesii.

V závěru období, po roce 1930, doznívají vlivy artificialismu už v surrealistických obrazech. Nejdůležitějším poznatkem je, že artificialismus je svébytný směr, který ve své době neměl konkurenci, a nikoliv pouhým mezičlánkem ve vývoji umění mezi kubismem a surrealismem. I přesto, že to bylo dlouhou dobu vžitě. Přinesl nový pohled na obraz, nové výrazové i formální prostředky.

S didaktickou řadou jsem spokojena, i když bych si ji do budoucna přála rozšířit o další technicky náročnější úkoly jako je například technika fotogramu a také ji odučit na gymnáziu. Praxi hodnotím kladně, a to jak zázemí školy, tak pedagogy, ale hlavně žáky a jejich přístup. Didaktickou řadu jsem pečlivě připravila, s odkazem na RVP, stejně tak všechny potřebné materiály a téma nastudovala tak, že jsem ho mohla předat žákům. Ti pracovali s chutí na všech úkolech. Pomohla jsem radou, nebo pomohla vyřešit technické problémy. Vznikla originální řešení všech tří úkolů, i přestože z dotazníku vyplynulo, že

¹⁶⁸ Ibidem.

téma nebylo nejlehčí. Podařil se první samostatný úkol nafocení „předmětu bez předmětu“, plakát s tématem „vzpomínka na vzpomínku“ i koláž, ve které žáci dokázali propojit obraz a vlastní čtyřverší.

Největším přínosem je, že část mé didaktické řady slouží jako zadání pro 9. třídy ZŠ Na Líše, kde jsem praxi vykonávala. To znamená, že se ji podařilo převést do praxe, nejen jednou, ale že funguje a slouží dál.

V praktické části jsem se zabývala „vzpomínkou na vzpomínku“ ve vlastní tvorbě. Pracovala jsem s vlastními vzpomínkami a zaměřila se na svou cestu do Švédska. V pěti plátnech jsem se pokusila zúročit některé obsahové i formální artificialistické principy, kterými jsme se zabývala v teoretické části. Vyzkoušela jsem si techniku stříkání i lití, snažila jsem o artificiální barevnost. Používala jsem šablonu s motivem stanu. Hrála jsem si s pastózností barvy. Stále se mi však nepodařilo dokonale oprostit obraz od prostorových vztahů, stále se mi od obrazu vkrádalo „nahoře a dole“ a odkazy na vnější zkušenost. Být artificiálním malířem není lehké.

Seznam literatury:

BYDŽOVKÁ, L., SRP, K.: *Jindřich Štyrský*, Praha: Argo 2007, ISBN: 978-80-7203-952-4.

HONZÍK, K.: *Ze života avantgardy*, Praha: Československý spisovatel, 1963.

CHVATÍK, K.; PEŠAT, Z.: *Poetismus*. Praha: Odeon, 1967.

LAHODA, V. a kol.: Dějiny českého výtvarného umění (1890-1938) IV/1, 2. Praha: Academia, 1998. ISBN:80-200-0587-0.

NEZVAL - TEIGE: *Štyrský a Toyen*, Praha: Fr. Borový, 1938.

PAPOUŠEK, V.: Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století. Praha: Akropolis, 2007.
ISBN: 978-80-86903-52-1.

ROESELVÁ, V.: *Námět ve výtvarné výchově*, Praha: Sarah, 2000. ISBN: 80-902267-4-4.

ROUS, J. a kol.: *Devětsil: Česká výtvarná avantgarda dvacátých let. Katalog výstavy*, Brno: 1986, Praha: 1986.

SLAVÍK, J.: Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefietiky), I díl. Praha: Univerzita Karlova - Pedagogická fakulta, 2001, ISBN 80-7290-066-8 .

SRP, K.; BYDŽOVSKÁ, L.: *Jindřich Štyrský. Texty*. Praha: Argo, 2007.

ISBN: 978-80-7203-885-5.

SRP, K.; BYDŽOVSKÁ, L.: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007. ISBN: 978-80-7203-952-4.

SRP, K.: Toyen. Praha: Argo. GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 2000. ISBN: 80-7203-273-9,

ŠTYRSKÝ, J.; TOYEN: *Artificialismus (1926-31)*. Katalog k výstavě. Praha: Středočeská galerie, 1993.

VACKOVÁ, k.: *Dílo Jindřicha Štyrského v proměnách meziválečné umělecké avantgardy*. Praha, 1997, diplomová práce. Pedagogická fakulta UK, PhDr. Vladimír Křivánek, Csc., PhDr. Jaroslav Bláha.

Internetové zdroje:

Metodický portál RVP.CZ - unikátní PROSTOR PRO UČITELE. [online]. [cit. 2013-08-30]. Dostupné z: <http://rvp.cz/>.

Teige, K.: *Malířství a poesie*. Antologie avantgardy. Dostupné na <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA1/78.pdf>, vyhledáno dne 17. 5. 2016.

Artificialis - Latinský slovník online, dostupné na: <http://slovník.cz/>, vyhledáno dne 8. 11. 2015.

Teige, Karel: *Ultrafialové obrazy čili artificialismus*, stať. Antologie avantgardy. Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/123.pdf>, vyhledáno dne 15. 6. 2016.

Teige, Karel: *Abstraktivismus, nadrealismus a artificialismus*, stať. Antologie avantgardy. Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/125.pdf>, vyhledáno dne 15. 6. 2016.

Nezval: *Kapka inkoustu*. Antologie avantgardy. Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/122.pdf>, vyhledáno dne 15. 6. 2016.

Webové stránky školy ZŠ Na Líše. Dostupné zde: <http://web.zsnaalise.cz/>, vyhledáno dne 15. 6. 2016.

ŠVP ZŠ Na Líše, dostupný na: <http://web.zsnaalise.cz/wp-content/uploads/2015/11/CharakteristikaSVP1.pdf>, vyhledáno dne 14. 5. 2016.

Výstavy:

TOYEN (Marie Čermínová), Museum Kampa, 5. září 2015 – 16. února 2016.

NEČEKANÉ DĚDICTVÍ: ŠÍMA, ŠTYRSKÝ, TOYEN, ZRZAVÝ..., Konírna paláce Kinských,
30.05.2014 - 24.08.2014.

Seznam vyobrazení:

Seznam vyobrazení I. části:

[1] Jindřich Štyrský: Souvenir, 1924, koláž, papír, 23,9 x 30,2cm, str. 33. ŠTYRSKÝ, J.; TOYEN: Artificialismus (1926-31). Katalog k výstavě. Praha: Středočeská galerie, 1993., s. 7.

[2] Jindřich Štyrský: Nálezy na pláži, 1927, olej, plátno, 56 x 75 cm, str. 45. ŠTYRSKÝ, J.; TOYEN: Artificialismus (1926-31). Katalog k výstavě. Praha: Středočeská galerie, 1993., s. 13.

[3] Jindřich Štyrský: Náměsíčná Elvíra, 1926, olej, plátno, 72,8 x 116cm, str. 47. ŠTYRSKÝ, J.; TOYEN: Artificialismus (1926-31). Katalog k výstavě. Praha: Středočeská galerie, 1993., s. 9.

[4] Toyen: Fata morgana, 1926, olej, lepenka, 53 x 44cm, str. 59. ŠTYRSKÝ, J.; TOYEN: Artificialismus (1926-31). Katalog k výstavě. Praha: Středočeská galerie, 1993., s. 18.

[5] Jindřich Štyrský: Mořská kravata, 1927, olej, plátno na lepence, 45 x 55cm, str. 63. SRP, K.: Toyen. Praha: Argo. GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 2000. S. 128.

[6] Toyen: Cigaretový dým (V mlze), 1927, olej, plátno na lepence, 35 x 65cm, str. 64. ŠTYRSKÝ, J.; TOYEN: Artificialismus (1926-31). Katalog k výstavě. Praha: Středočeská galerie, 1993., s. 22.

[7] Toyen: Gobi, 1931, olej, plátno, 152 x 117cm, str. 75. Pinterest. [online]. Dostupné na <https://cz.pinterest.com/pin/325244404318274412/>, vyhledáno dne 12. 5. 2016.

Seznam vyobrazení II. části:

[1] Práce vzniklá během praxe. Zadání samostatného úkolu: „Objekt mimo obraz“- stín. Autorka: Anna Marie, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013. Str. 82.

[2] Práce vzniklá během praxe. Zadání samostatného úkolu: „Objekt mimo obraz“- odraz. Autor: Matěj, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013. Str. 86.

[3] Práce vzniklá během praxe. Plakát s tématem „vzpomínka na vzpomínku“.

Autor: Anna –Marie, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013. Str. 89.

[4] Práce vzniklá během praxe. Plakát s tématem „vzpomínka na vzpomínku“.

Autor: Karel, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013. Str. 89.

[5] Práce vzniklá během praxe. Koláž s vlastním čtyřverším, téma „vzpomínka na vzpomínku“. Autor: Karel, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013. Str. 92.

[6] Práce vzniklá během praxe. Koláž s vlastním čtyřverším, téma „vzpomínka na vzpomínku“. Autorka: Natty, 9. třída, ZŠ Na Líše, rok 2013. Str. 95

[7] Ukázka webové stránky se zadáním pro 9. třídu, inspirované mou didaktickou řadou. Vytvořený Print green z webových stránek školy ZŠ na Líše, stránka dostupná na: <http://skola.zsnalise.cz/index.php?Title=ZAD%C3%81N%C3%8D%209.%20T%C5%98%C3%8DDA%20&>, vyhledáno dne 20. 6. 2016. Str. 104.

Seznam vyobrazení III. části (zároveň výtvarná příloha):

[1] Vlastní práce. Noc ve Stockholmu. 2016, akryl na plátně, 40 x 40 cm. zdroj vlastní

[2] Vlastní práce. Modrá tráva (V zátoce). 2016, akryl na plátně, 40 x 40 cm. zdroj vlastní

[3] Vlastní práce. Letadlo-letadlo-autobus-vlak-vlak. 2016, akryl na plátně, 40 x 60 cm. zdroj vlastní

[4] Vlastní práce. Nad oceány. 2016, akryl na plátně, 40 x 60 cm. zdroj vlastní

[5] Vlastní práce. Už Ti stojí stan? 2016, akryl na plátně, 60 x 30 cm. zdroj vlastní